

## **INTER FACES**

### **Contributo para a aproximação entre o Público e o Museu, com base no caso dos museus da Direção Regional de Cultura do Norte**

**Emílio Augusto Figueiredo Remelhe**

Tese de Doutoramento em Educação Artística apresentada  
à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto  
em 2015

Realizada sob orientação científica de Doutor Rui Mendonça

A realização deste trabalho envolveu bibliografia e outras fontes em diferentes idiomas. Optámos pela mudança de todo o texto citado para a língua portuguesa. Seja no nosso texto seja no texto citado, a redação adotou o novo Acordo Ortográfico.



Um museu de agradecimentos seria um lugar cheio de coisas  
que não se fizeram sozinhas: quantas ficariam de fora?



## RESUMO

Os museus têm vindo a ser objeto de crescente atenção e debate sobre o seu papel, sobre os meios e os modos de o desempenhar. Neste contexto mais ou menos permeável à aproximação das diferentes áreas do conhecimento, o campo dos museus tanto prolonga os seus hábitos como dá sinais de resistência e até de revitalização.

Em Portugal, depois de incubado aquilo que emancipou o museu depois de abril e o desenvolveu até ao ponto que conhecemos, assistimos ainda a um maior ou menor contraste entre a reflexão produzida e as práticas instituídas, num quadro de tensões e constrangimentos mas também de perspectivas e expectativas de diversa ordem, na qual pesam fatores como o recente investimento curricular universitário em áreas afetas ao museu ou os sinais de interesse dos museus na vida para além de si mesmos. Uma parte visível deste estado de situação recai sobre a relação entre museu e público. Neste particular reside o motivo do presente trabalho.

Partimos da convicção de que, apesar do interesse na mudança manifestado em diversas frentes e por distintos agentes, o museu é ainda estigmatizado por quem não o visita, tal como ainda é visto por quem o visita como uma experiência que pouco explora os artefactos expostos, resultando daqui a frequente ideia de que a ida ao museu se traduz numa única visita, suficiente, por isso, para o *conhecer*. Perguntamos: como ocorre a relação entre os visitantes e os museus? Como ocorre a relação entre os visitantes e artefactos nos museus? Como pode a primeira ser beneficiada com a segunda? E como pode esta ser em si mesma otimizada? Assumimos estas perguntas acreditando que é pertinente aproximar mais o museu dos visitantes, que é necessário dar a conhecer os artefactos de forma mais diversificada e abrangente, procurando contrariar os estigmas referidos.

Aproveitando o recente agrupamento de sete museus sob a tutela da Direção Regional de Cultura do Norte – Museu Abade de Baçal, Museu de Alberto Sampaio, Museu dos Biscainhos, Museu D. Diogo de Sousa, Paço dos Duques de Bragança, Museu de Lamego, Museu da Terra de Miranda – desenvolvemos um trabalho projetual integrando os constrangimentos inerentes à prática quotidiana dos museus, crendo que esta relação direta com o terreno pode acarretar benefícios.

Para informar o projeto, realizámos uma aproximação aos museus, tendo os seus diretores como interlocutores, procurando conhecer a sua realidade atual e o seu passado recente. Partindo dos resultados desta abordagem e de uma reflexão contextualizada, na qual focámos em particular as ideias de *participação* e de *experiência* e alguns subsídios no domínio do *estudo da cultura material*, projetámos uma interface mediadora no intuito de ampliar a relação entre visitantes e artefactos: procurando alargar meios e modos de acesso em favor da diversidade de públicos; aumentar o diálogo em benefício do conhecimento; fazer da visita ao museu uma experiência acessível, desejável, profícua e proativa. Esta interface é tomada como matriz na proposta de um conjunto de exposições em regime de itinerância, visando reforçar a relação entre pares em favor da ação e reflexão conjunta.

Rentabilizando meios de ação e otimizando modos de diálogo com os artefactos, cremos que esta interface pode contribuir para estimular a relação e produção interpares e para estreitar a relação entre os museus e os públicos, abrindo porventura caminho para melhorar a percepção e conhecimento mútuo.

**Palavras-chave:**

Museu, Público, Educação-Artefacto, Participação-Experiência, Comunicação-Design.

## ABSTRACT

Museums have been object of increasing attention and debate regarding its role, means and ways of fulfilling it. In this context more or less permeable to the approach of different areas of knowledge, the field of museums either prolongs its habits as shows signs of resistance and even revival.

In Portugal, after the incubation of what emancipated the museum after April and developed it to the point that we know, we still are witnessing a greater or lesser contrast between the produced reflection and the established practices in a context of tensions and constraints. Furthermore, we also observe different kinds of perspectives and expectations, in which factors such as the recent university curricular investment in museum related areas or the signals of museums' interest in life beyond themselves have a significant impact. A visible part of this current situation resides in the relationship between museum and public. This particular inspires the reason of this work.

We have the conviction that, despite the interest in change manifested on several fronts and by different agents, the museum is still stigmatized by those who do not visit it. Additionally, it is still perceived by those who visit it as an experience that barely explores the exposed artifacts, resulting hence the frequent idea that a visit to a museum corresponds to a single visit, which is enough to fully know it. So, we ask: how occurs the relationship between visitors and museums? How occurs the relationship between visitors and artifacts in museums? How can the first benefits from the second? And how can this be optimized in itself? We undertake these questions believing that it is relevant to bring museums closer to visitors, and that is necessary to exhibit the artifacts in a more diverse and comprehensive way, seeking to counter those stigmas.

Taking advantage of the recent cluster of seven museums under the auspices of the Direção Regional de Cultura do Norte – Museu Abade de Baçal, Museu de Alberto Sampaio, Museu dos Biscainhos, Museu D. Diogo de Sousa, Paço dos Duques de Bragança, Museu de Lamego, Museu da Terra de Miranda – we' have developed a project work, in-

tegrating the constraints inherent to the museums' everyday practices and believing that this direct relationship with the ground can produce benefits.

To ground the project, we approached the museums, through their directors, seeking to know its current reality and its recent past. Building upon both in this approach as well in a contextualized reflection, which was essentially focused in the ideas of participation and experience and some subsidies in the field of the study of material culture, we designed a mediating interface aiming to expand the relationship between visitors and artifacts: intending to enlarge means and modes of access in favor of public diversity; to increase the dialogue for the benefit of knowledge; to transform the visit to the museum to an affordable, desirable, successful and proactive experience. This interface is assumed as a matrix to propose a series of itinerant exhibitions, aiming to strengthening the relationship between peers favoring the joint action and reflection.

By maximizing operational capacities and optimizing ways of dialogue with the artifacts, we believe that this interface can contribute to stimulate the relationship and the inter-peers production and to the strengthening of the relationship between museums and the public, perhaps paving the way for improving the mutual perception and understanding

**Keywords:**

Museum, Public, Education–Artifact, Participation–Experience, Communication–Design.



## LISTA DE ABREVIATURAS

**ANMP** Associação Nacional de Municípios Portugueses  
**APOM** Associação Portuguesa de Museologia  
**APS** Associação Portuguesa de Sociologia  
**CCB** Centro Cultural de Belém  
**CNC** Conselho Nacional de Cultura  
**CECA** Comité Internacional para a Educação e Ação Cultural (ICOM)  
**DGIDC** Direção-Geral de Inovação e Desenvolvimento Curricular  
**DGPC** Direção Geral do Património Cultural  
**DRCN** Direção Regional de Cultura do Norte  
**FBAUP** Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto  
**FEM** Fórum Europeu dos Museus (do CE Conselho da Europa)  
**FCG** Fundação Calouste Gulbenkian  
**ICOM** Conselho Internacional de Museus/secção portuguesa  
**IGESPAR** Instituto de Gestão do Património Arquitetónico e Arqueológico  
**IEFP** Instituto do Emprego e Formação Profissional (CE, CEI-Património)  
**IMC** Instituto dos Museus e da Conservação  
**INE** Instituto Nacional de Estatísticas  
**IPM** Instituto Português de Museus  
**IPPAR** Instituto Português do Património Arquitetónico  
**IPPC** Instituto Português do Património Cultural  
**MAB** Museu Abade Baçal  
**MAS** Museu Alberto Sampaio  
**MB** Museu dos Biscainhos  
**MDDS** Museu D. Diogo de Sousa  
**ME** Ministério da Cultura  
**MINOM** Movimento Internacional para uma Nova Museologia  
**ML** Museu de Lamego  
**MNSR** Museu Nacional Soares dos Reis  
**MS** Museu Serralves  
**MTM** Museu da Terra de Miranda  
**OAC** Observatório das Atividades Culturais  
**ONU** Organização das Nações Unidas  
**PDB** Paço dos Duques de Bragança  
**POC** Programa Operacional da Cultura  
**PRACE** Programa de Reestruturação da Administração Central do Estado  
**PREMAC** Plano de Redução e Melhoria da Administração Central  
**QREN** Quadro de Referência Estratégica Nacional  
**RPM** Rede Portuguesa de Museus  
**SEC** Secretaria de Estado da Cultura  
**SIPA** Sistema de Informação para o Património Arquitetónico  
**SNBA** Sociedade Nacional de Belas-Artes  
**TP** Turismo de Portugal, I.P.  
**UMAC** Comité Internacional para os Museus e Coleções Universitárias  
**UNESCO** Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura



## ÍNDICE

— *Um problema entre problemas*

- 15 **INTRODUÇÃO**
- 28 Pertinência
- 29 Corpo de estudo
- 30 Objetivos
- 31 Metodologia
- 33 Estrutura

— *Uma visita guiada fora do espaço e do tempo*

- 37 **ENQUADRAMENTO CONCETUAL**

— *Perguntas em forma de resposta*

- 65 **I. OS MUSEUS**
- 67 Aproximação
- 71 Entrevistas
- 140 Resultados
- 160 Considerações

— *Respostas em forma de pergunta*

- 165 **II. O PROJETO**
- 174 Artefactos
- 198 Exposições
- 213 Interfaces
- 363 Considerações

— *Uma solução entre soluções*

- 369 **CONCLUSÃO**
- Conclusões e sugestões

- 377 BIBLIOGRAFIA

The first part of the paper discusses the importance of the research and the objectives of the study. It highlights the need for a comprehensive understanding of the subject matter and the role of the researcher in this process. The second part of the paper presents the methodology used in the study, including the data collection methods and the analysis techniques. The third part of the paper discusses the results of the study and the conclusions drawn from the findings. The final part of the paper provides a summary of the key points and offers suggestions for future research.

The research was conducted in a systematic and rigorous manner, following the principles of scientific inquiry. The data was collected from a representative sample of the population, and the analysis was performed using advanced statistical techniques. The results of the study indicate that there is a significant relationship between the variables under investigation, and this finding has important implications for the field of study.

In conclusion, the study has provided valuable insights into the subject matter and has contributed to the existing body of knowledge. The findings suggest that further research is needed to explore the underlying mechanisms and to test the generalizability of the results. The authors hope that this paper will serve as a useful reference for researchers and practitioners alike.

# INTRODUÇÃO

*Para se tornar vivo, um museu deve fazer duas coisas: ensinar e anunciar.* John Cotton Dana (2004: 25).

*Os museus têm que inventar a cada momento as formas de intervenção junto do seu público. Os modelos não existem, o que abre um espaço de intervenção criativa muito amplo, e necessita fundamentalmente de pessoas disponíveis que dentro da instituição e numa perspetiva interdisciplinar se afirmem como parceiros nesta descoberta.* José Pedro Caiado (2002: 35).



## INTRODUÇÃO

O museu habita o nosso imaginário de forma indelével. A nossa memória, seja a coletiva seja a individual, está marcada por referências que dificilmente se reduzem à experiência direta com o museu ou ao significado que ele tem em si mesmo, seja ele qual for. Para tal parece contribuir o carácter intrincado das suas relações práticas e semânticas com a cultura no seu sentido mais lato, quer elas assentem mais na consonância quer elas se polarizem mais no contraste. Esta presença (ou até onipresença) parece ter como efeito uma certa dificuldade em concebermos o museu como uma instituição relativamente recente, apenas nascida no contexto da designada modernidade europeia (Malraux, 1988:9).

O museu é objeto de crescente atenção. Cada vez mais entidades – oficiais ou não oficiais, institucionais ou não institucionais, mais organizadas ou espontâneas, de forma mais persistente ou pontual – se relacionam com, no, e para além do museu. Deixando no espaço e no tempo um lastro tão volumoso que desafia qualquer mapeamento. O universo dos museus é por isso alargado e fértil. Nele convivem ideias e práticas que se prolongam, que se opõem, que se renovam, que se substituem, que se adaptam, numa panóplia de situações, circunstâncias e contextos que desafiam continuamente as ideias e as práticas que sustentam aquilo a que persistimos chamar *museu*.

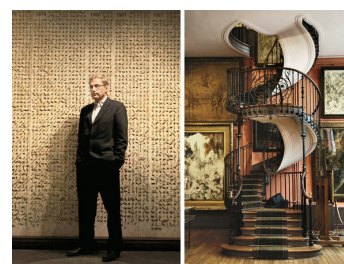
De facto, têm emergido sinais, com maior ou menor expressão, com maior ou menor consequência, que desafiam os limites adquiridos no campo do entendimento e mesmo da definição daquilo que são e podem ou devem ser as instituições museológicas.

Por força daquilo que o envolve enquanto *museu* – a sua arquitetura, as suas coleções, os seus públicos, a sua gestão – esta instituição é particularmente sensível e sujeita a tensões institucionais, sociais, económicas, disciplinares. Dentro e fora do museu, na rua, nas universidades, assistimos internacionalmente ao convívio heterogéneo e até heteróclito de eventos, ações, manifestos, encontros, debates, publicações, que agitam modelos, estruturas, opiniões, que polarizam tomadas de posição, que absorvem ou rejeitam muito do que os museus têm sido, que antecipam ou aguardam por aquilo que virá a ser.



Fotograma do filme «Bande à part» de Jean-Luc Godard, 1964. A câmara percorre o Louvre em velocidade e segue três personagens correndo pelas galerias. As três personagens, Odile, Arthur e Frans são barulhentas e prejudicam a contemplação serena de obras de arte por parte do público. O museu não é mais um lugar de descoberta das coleções, mas um parque infantil. Os trabalhos não são objecto do extrato, é bastante ousada personagem que é destacado.

Disponível em <https://louvreaucinema.wordpress.com/tag/bande-a-part/>. Consultado em 11.8.2014.



O Museu de Inocência, construído a partir de romance com o mesmo nome por Orhan Pamuk. O autor na exposição representativa das pontas de cigarro fumados por Fusun e recolhidas pelo seu apaixonado e protagonista do romance, Kemal.

Disponível em [http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2014/03/20/small-museum/?\\_php=true&\\_type=blogs&\\_php=true&\\_type=blogs&hwp&rref=t-magazine&\\_r=1](http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2014/03/20/small-museum/?_php=true&_type=blogs&_php=true&_type=blogs&hwp&rref=t-magazine&_r=1). Consultado em 11.8.2014.



## ENSAIOS E PRÁTICAS EM MUSEOLOGIA 02

Revista Midas

*A edição deste segundo volume de Ensaios e Práticas em Museologia espelha – de alguma forma – essa abordagem eclética e integradora de ensino aprendizagem assumindo aqui como objetivo principal a publicação de textos individuais e inéditos, desenvolvidos a partir de investigações académicas realizadas no âmbito do Mestrado em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, entre os anos de 2008 e 2011. Este volume segue-se a um primeiro, já editado em 2011, e pretende com ele espelhar o grosso da produção científica levada a cabo neste contexto específico, oferecendo simultaneamente a oportunidade de análise e reflexão sobre tendências e rumos da investigação académica em museologia.*

Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10507.pdf>. Consultado em 15.8.2015.

As marcas internacionalmente impressas pela globalidade ao universo dos museus são extensíveis ao nosso país. A queda do regime salazarista permitiu a renovação da cultura museológica e proporcionou ao país uma experiência de abertura no contexto internacional. Assim, também entre nós o interesse pelos museus, pelo que neles se faz acontecer e pelos efeitos que daí decorrem, tem crescido exponencialmente.

Será pacífico afirmar que atualmente os museus, os encontros entre os seus profissionais, os estudos, os cursos, a formação, e a sua recente implicação universitária contribuem para a configuração de um tecido de acontecimentos que nos parece, de uma ou de outra forma contribuir expressivamente para colocar o museu no centro de preocupações, seja na retoma de velhas questões seja no levantamento de novas situações. Especialistas, museólogos, professores universitários, investigadores, estudantes e outros agentes ligados a diferentes áreas científicas e profissionais têm protagonizado com maior ou menor visibilidade pública, o espaço de debate de ideias e de práticas nos museus. Tal é confirmado, por exemplo, por Irene Vaquinhos que, estudando recentemente a abordagem da museologia na universidade, nos dava conta de um estado de situação fértil:

“Face à antiguidade dos museus, a museologia, como campo de estudos no ensino universitário, é muito recente, encontrando-se ainda em processo de construção e de reconhecimento. Porém, independentemente das mudanças em curso, o levantamento efetuado, para o ano letivo de 2010–2011, a partir dos sites web da grande maioria dos estabelecimentos de ensino superior portugueses, demonstra, de uma forma inequívoca, que a museologia não só entrou em força nas universidades portuguesas como constitui a matriz de uma profunda renovação da formação profissional dos museus e demais instituições museais.” (2013:8).

O passado recente dos museus nacionais foi sendo estimulado, desde o 25 de abril, quer por legislação quer pela criação de meios que os elevaram quantitativa e qualitativamente. No entanto, e apesar do crescimento e evolução manifesta dos museus, persistem dificuldades – parte delas enraizadas numa prática que prolonga os seus hábitos, outra parte, contraída por novos contornos económicos, políticos e sociais. Mas recuemos um pouco para procurar entender o essencial sobre o estado de situação atual dos museus e para procurar contextualizar o trabalho que desenvolvemos.

O surgimento do museu público no nosso país está associado à revolução liberal, tendo beneficiado da nacionalização de bens expropriados às ordens religiosas masculinas que eram então extintas. Esta foi também a primeira marca do sistema museológico nacional. Segundo Cristina Pimentel (2005), as vias de colecionismo, vinham sendo de forma privilegiada, as do clero, cujas condições favoreciam a preservação, ao contrário do que acontecia com as «coleções reais» e as «coleções particulares». Diz a investigadora que:

“Mais do que concentrar os despojos e tesouros confiscados às casas religiosas e de os usar como instrumentos de poder do Estado, o governo decidiu redistribuí-los e/ou mantê-los no seu contexto original. Embora a principal razão para tal tenha sido de ordem económica, devido às dificuldades financeiras do governo, este simples acto iria contribuir para a reorganização da ordem social, política e económica de acordo com a sua estrutura prévia e tradicional.” (2005: 106).

Durante o Estado Novo e a «invisibilidade» salazarista, o museu foi estandarte da propaganda de estado, colado a uma narrativa de conveniência. Embora este não seja o lugar para aprofundar o tema, tão pouco observá-lo em paralelo com um outro não menos imenso, o da educação, anotamos, neste contexto, o *Movimento da Escola Moderna* surgido em contraste com o regime, como sinal de cultivo de alternativas à narrativa vigente.

O fim da ditadura abriu o museu à atividade museológica que noutros países vinha dando passos que Portugal tardava a acompanhar. As mudanças foram rápidas e foram lentas. Ainda que a Comissão Nacional Portuguesa do ICOM, constituída logo no ano que se seguiu à revolução de Abril, só tenha iniciado a sua atividade na década de oitenta (passados onze anos), o primeiro fôlego foi inspirado pela revolução social e comunitária que então se fazia sentir, conforme anota Alice Duarte:

“Se é verdade que logo a seguir a 1974 faltavam linhas diretivas claras e coerentes, para esse período deve também ser notada, quer a “explosão associativa” dos vários setores culturais [...] quer uma militância entusiasmada e crente na força da mobilização comunitária.” (2012: 17).

*O Movimento da Escola Moderna (MEM) surge a partir da atividade de seis professores que se constituíram, em fevereiro de 1965, num Grupo de Trabalho de Promoção Pedagógica impulsionado pelos cursos de aperfeiçoamento profissional de professores que Rui Grácio promoveu e dirigiu no Sindicato Nacional de Professores. A experiência acumulada nos tempos de resistência, durante a ditadura, constituiu um ensaio e um investimento pedagógico inestimáveis para o que foi possível realizar ao longo das últimas décadas.*

Disponível em <http://www.movimentoescolamoderna.pt/>. Consultado em 19.4.2015.



Comissão Nacional Portuguesa do Conselho Internacional dos Museus (ICOM).

*O conceito de Museu tem vindo nas últimas décadas a evoluir consideravelmente, alargando-se o seu âmbito inicial, restrito e académico, para aspectos sociais e económicos, proporcionando uma interdisciplinaridade cultural, científica e técnica. Portugal acompanha, na medida do possível, esta evolução – o esforço autárquico para a criação e modernização dos seus Museus é notável, o reconhecimento, pelo Governo, da necessidade de um Instituto Português de Museus (IPM), foi este ano um passo decisivo, não só para reformular e modernizar a gestão global dos Museus estatais, mas também para acompanhar técnica e pedagogicamente todas as iniciativas de carácter museológico, no País.*

Natália Correia Guedes

Disponível em <http://www.icom-portugal.org/multimedia/Historia%20ICOM%201986-2001%20Guedes.pdf>. Consultado em 14.8.2014.

Refira-se que a Comissão Nacional Portuguesa (CNP) do Conselho Internacional dos Museus (ICOM) visa, justamente, “cooperar com as instituições museológicas e com outras organizações profissionais em programas de interesse comum, lutar pelo desenvolvimento dos Museus, como instrumentos de educação e de cultura, ao serviço da comunidade”.

Mediante solicitação oficial por parte da Secretaria de Estado da Cultura em meados dos anos setenta, a Missão da UNESCO, ativa entre os anos de 76 e 79, passou pela constituição do Grupo de Apoio aos Museus Locais e Regionais que recomendava então “a necessidade dos museus portugueses se reorganizarem de forma articulada, nomeadamente, numa rede coerente”. O início dos anos oitenta ia sinalizar pela primeira vez – oficialmente – o desvio da herança legislativa salazarista com o Decreto-Lei 45/80, pois:

“Através dele é ratificado o alargamento da noção de museu e das suas funções, surgindo redefinidos os quadros de pessoal da administração central dos museus e suas carreiras. O seu ponto mais crítico acabará por ser o facto do aumento do pessoal dos museus previsto na Lei não ser acompanhado do correspondente aumento de orçamento.”(idem, ibidem).

Isto ocorria numa circunstância nova, a adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia (CEE), o que se traduziu, neste contexto, no subsídio europeu daquilo que os museus foram levando a cabo.

Seguiu-se, em 1981, o Plano Museológico Nacional, com o qual o Instituto Português do Património Cultural (IPPC) pretendia por em marcha uma política cultural no país, mas que não chegaria a ser implementado, ora por carência de recursos – humanos e financeiros – ora por falta de capacidade institucional de articular de forma coordenada as distintas valências deste organismo, que não se debruçava unicamente sobre os museus.

Em contraste, os anos oitenta iriam assistir a uma renovação do tecido museológico local e nacionalmente, atualizando os que já existiam e originando novos museus. Ressalvando tratar-se de uma designação abrangente de “pequenas experiências locais” variadas na sua “dimensão, meios e programa”, Alice Duarte assinala sua dupla importância:



“Estes pequenos museus locais vão ser responsáveis pela emergência de uma nova dinâmica no campo museológico português, na qual sobressai a intervenção de um poder político mais periférico do que o habitual, através do qual se concretiza uma reorientação do museu no sentido da sua territorialização, bem como um significativo alargamento da noção de património.” (2012:18).

E a «ideia de museu» que viria a reforçar-se seria incubada no seio do Departamento de Etnologia do IPPC – embora entre os seus nove Departamentos o IPPC contasse com o Departamento de Museus, Palácios e Fundações – a partir dos subsídios ideológicos do movimento em torno do ecomuseu. Isto mesmo é também confirmado por Cristina Pimentel:

“O desenvolvimento do sistema museológico português, reflete processos aparentemente descontínuos e não cumulativos. Mais ainda, e ao contrário do que aconteceu na maioria dos países do mundo ocidental, dependeu da cultura popular para adquirir uma dimensão museográfica, assim como uma expressão museológica, distintas.” (2005: 215).

Em 1991, era criado o Instituto Português dos Museus (IPM), que tutelaria as unidades museológicas numa condição mais favorável, a de autonomia, na medida em que se separavam os museus do restante património.

Procurando fornecer elementos para esta caracterização, José Soares Neves observava os museus, no final dos anos noventa, focando “os critérios adotados para medir as dimensões inerentes ao conceito de museu” e “discutir o aspeto particular das exposições temporárias”. Constatando um problema de base, a própria “delimitação do universo a inquirir” – já que o apuramento deste universo decorreria de “indicações genéricas” e não da aplicação de “instrumentos de medida”, o autor refere, como solução para este problema, a adoção de dois modelos, segundo ele, capazes de “aferir a situação atual dos museus em Portugal como também dar conta da sua evolução no futuro”. São eles designados «Minimal» e de «Desenvolvimento».

Soares Neves avançava com esta caracterização fazendo-a assentar em quatro variáveis, «tutela, tipo, localização e tempo de existência»: Quanto à “Tutela”, constatou “a diversidade e a importância das tutelas públicas e privadas”, tendo encontrado a primeira em



*Está cometida ao Instituto Português do Património Cultural a responsabilidade técnica e administrativa pelos museus do Estado. Porém, os museus configuram uma realidade autónoma em relação ao demais património cultural que àquele Instituto compete salvaguardar e valorizar, tornando-se conveniente inseri-los numa perspectiva de desenvolvimento cultural local, regional, nacional e mesmo internacional em estreita ligação com outras entidades e em articulação com uma política museológica integrada, que simultaneamente optimize o museu de per si.*

*Por outro lado, é já elevado o número de museus e dispersa a sua localização no território nacional, prevendo-se, para mais, a criação de outros novos, tendo em vista a definição de um correcta e coerente política museológica.*

In Decreto-Lei 278/91 de 9 de Agosto (p.3909).

maioria; Quanto ao “Tipo, apurou que a maioria respeita aos Museus de Arte, logo seguidos dos Museus de Etnografia e Antropologia e, por fim, os considerados Genéricos. Neves chama a atenção, neste ponto, para o facto de que a soma destes três tipos constitui forte sinal daquilo que considera ser “o traço distintivo dos museus portugueses”. Dizia o autor:

“Os museus genéricos portugueses, assim designados por não apresentarem «uma predominância inequívoca de uma determinada coleção sobre outra» nem poderem ser «identificados por um tema em particular», combinam, no seu acervo, coleções de arte, arqueologia e etnografia, coleções de arte e arqueologia e coleções de arte e etnografia.” (2000: 3).

No que respeita à «Localização», Lisboa, Porto, Funchal/Coimbra, Sintra e Braga são os concelhos que, por ordem decrescente, possuem mais unidades museológicas. Surgindo estas de forma concentrada no Litoral continental e particularmente em Lisboa e no Porto, na contabilização global, apenas cento e nove dos trezentos e cinco concelhos possuíam à data alguma unidade museológica. Se esta realidade confirmava então a percepção da “assimetria” a que o país se habituara, por outro lado, esta deveria ser contextualizada pela “indispensável ponderação pela população servida”. Por último, e quanto ao «Tempo de existência», dos museus, “o interesse por este equipamento cultural”, manifestara-se desde os anos setenta e acentuara-se nas décadas seguintes, acompanhando o movimento cultural e social afeto à mudança de regime político e à “emergência do poder local”.

Filtrando a análise pelos modelos já referidos, José Neves constatava que, no universo de quinhentos e trinta museus, e “apesar de os critérios aplicados a qualquer um dos modelos denotarem um grau de exigência relativamente baixo apenas cento e cinquenta estavam em condições de cumprir os critérios do modelo «Minimal» e apenas cinquenta, os critérios do modelo «Desenvolvimento». Assim, e nas suas palavras:

“Fica claro que as características do funcionamento, em grande parte precário, da parte mais significativa dos museus portugueses condicionam negativamente as práticas culturais referentes à frequência dos museus.” (2000: 4).

Por último, e particularizando a atenção nas exposições temporárias, Neves constatava que menos de metade dos museus analisados teriam levado a cabo “pelo menos uma «exposição temporária produzida pelo museu» e menos de um quarto uma «exposição temporária não produzida pelo museu»”. Comprometendo aquilo que considerava ser fundamental para o futuro dos museus portugueses, esta realidade deveria ser contrariada, dado que, defendia o autor baseado em estudos recentes, as exposições temporárias constituem “potenciais instrumentos de captação de públicos e importantes instrumentos de promoção dos museus que as produzem”. Assim concluindo:

“Se os resultados globais confirmam que parte substancial dos museus portugueses analisados integram em fraco grau de perspectivas de captação de públicos e estratégias de comunicação cuja importância diversos estudos salientam, tais resultados globais confirmam igualmente a associação entre a produção de exposições temporárias e a realização de ações promocionais.” (2000: 6).

Em dois mil e um, um ano depois de publicada a informação que antes seguimos, Raquel Henriques da Silva referia-se aos museus como “uma encruzilhada estimulante”, espécie de rótulo com o qual substituiu, por falta de alternativas, qualquer hipótese de os caracterizar. Em entrevista, e respondendo à pergunta sobre o “verdadeiro «estado» dos museus portugueses”, a então diretora do Instituto Português dos Museus (IPM) afirmava peremptoriamente:

“É francamente impossível caracterizar o «estado» dos museus portugueses globalmente uma vez que são realidades muito distintas, consoante a sua história, a sua tutela, as suas coleções e os seus objetivos. No entanto, e utilizando os dados quantificados do “Inquérito aos Museus de Portugal”, publicado pelo IPM em 2000, sobre as respostas de 530 museus, deveremos considerar que há grandes carências na maioria deles, em relação a instalações, pessoal especializado, orçamentos de funcionamento e de atividades temporárias. Mas há também uma empenhada consciência, por parte dos profissionais e das tutelas, destas carências que se traduz, em muitos casos, em projetos carentes para sua ultrapassagem, muitos deles já em marcha.” (2001: 16).

Embora longa no contexto do nosso documento, vale a pena seguir a entrevista pelo menos na abordagem de alguns dos aspetos abor-



*A Rede Portuguesa de Museus (RPM) é um sistema organizado de museus, baseado na adesão voluntária, configurado de forma progressiva e que visa a descentralização, a mediação, a qualificação e a cooperação entre museus. A Rede Portuguesa de Museus é composta pelos 142 museus que atualmente a integram.*

*Concebida no âmbito de uma Estrutura de Projeto dependente do Instituto Português de Museus, em 2000, a Rede Portuguesa de Museus é um instrumento essencial na execução da política museológica nacional e na qualificação dos museus portugueses.*

Disponível em <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/museus-e-monumentos/rede-portuguesa/>. Consultado em 14.8.2014.

dados, porquanto eles traduzem a situação dos museus à data e porque dá sinais daquilo que, neste domínio, persistiu no tempo até hoje. Acresce o facto de a entrevistada ocupar na ocasião o cargo de responsabilidade tutelar dos museus. Prosseguimos assim:

*Que papel tem desempenhado o IPM dentro da política cultural do país?*

“As atividades do IPM, como dos museus em geral, é geradora de emprego qualificado, direto e indireto, com crescente importância e exige numerosas parcerias com um leque diversificado de organismos públicos e de empresas que operam na área da educação e da cultura, mas também noutros setores das práticas económicas e sociais, nomeadamente o turismo. Na verdade, as políticas culturais devem ser entendidas e implementadas com forte inserção estruturante nas políticas globais de desenvolvimento, e, sob este aspeto, creio que são muito positivos os contributos do IPM, tendo em vista a democratização e a qualificação de uma oferta cultural continuada, com finalidades formativas amplas, ao serviço das comunidades escolares, de públicos especializados mas também de cada um e do conjunto dos cidadãos.” (2001: 16).

*A Rede Portuguesa de Museus é uma das novidades que merece a nossa atenção. Quais os seus objetivos? Que benefícios concretos podemos vir a usufruir no futuro?*

“Os objetivos da Rede Portuguesa de Museus (RPM) são os de definir, e desde já implementar, políticas de parceria e de apoio a todos os museus portugueses para potencializar os seus recursos e finalidades. A médio prazo, a RPM deverá propor um modelo coerente de relacionamento entre todos os museus a que a ela adiram com os objetivos de, em conjunto com eles, contribuir para tornar mais coerente o tecido museológico nacional. Neste sentido, serão definidas as figuras de «núcleos de apoio» – a estabelecer em museus dotados de condições específicas para apoiar outras entidades museológicas mediante a articulação, o aconselhamento e o apoio técnico – e proposto enquadramento das competências para a creditação de museus. Desde 2000, um número crescente de museus está a colaborar com a RPM e, muito proximamente, serão divulgados os programas de apoio financeiro para o corrente ano. Entretanto, estão a decorrer um conjunto diversificado de ações de formação, em várias cidades do País, e prossegue-se, com ritmo crescente, à análise e emissão dos respetivos parece-

res das candidaturas de museus aos financiamentos do Programa Operacional da Cultura (POC).” (2001: 16).

*Do conhecimento que tem da realidade municipal, o que se pode melhorar?*

“A «realidade municipal» apresenta, em termos de museus, numerosas situações das mais promissoras da museologia portuguesa. Esta constatação abarca alguns museus de referência em funcionamento regular e com prestigiada história acumulada, mas também diversos projetos em implementação que vão beneficiar de apoios financeiros do POC, o que permite perspetivar o fortalecimento e alargamento de práticas museológicas que representam patrimónios locais e regionais, decisivos para a afirmação da diversidade cultural do nosso país. Neste contexto, há uma forte consciência das necessidades, nomeadamente em termos de enquadramento orgânico de pessoal técnico especializado, de orçamentos de funcionamento e de programação museológica, áreas em que a RPM tem vindo a concentrar aconselhamento e apoio.” (2001: 17).

*O financiamento do IPM e dos museus que tutela é suficiente? Quais as áreas de maior investimento?*

“O financiamento da cultura está longe de alcançar os patamares desejáveis, facto que, evidentemente, abarca também os museus. As deficiências mais graves, situam-se nos orçamentos de funcionamento que não têm sido atualizados para responderem às novas exigências e dinâmicas do trabalho museológico. Por outro lado, a nossa prioridade absoluta continua a ser a requalificação dos edifícios que albergam museus, muitos deles sem obras de modernização há longas décadas, facto que impede a implementação de outras áreas carenciadas, como a formação contínua dos nossos recursos humanos e o alargamento dos nossos serviços de acolhimento á diversidade de públicos.” (2001:17).

*Que balanço faz da gestão que tem vindo a dirigir nos últimos anos? Quais os aspetos mais críticos? E mais positivos?*

“O IPM é um instituto público relativamente recente, uma vez que foi criado em finais de 1991, ou seja, há menos de dez anos. Este facto e os constrangimentos habituais da administração pública não permitem ter-se atingido as metas desejáveis, no entanto

## MatrizNet

*O MatrizNet [a funcionar desde 2002] é o catálogo coletivo on-line dos Museus da administração central [...] permitindo atualmente o acesso a informação selecionada sobre mais de 100.000 bens culturais móveis. Consistindo num motor para pesquisa simultânea sobre 34 bases de dados de inventário, o MatrizNet permanece, até hoje, como referência no seu género em Portugal, sendo igualmente um dos motores de busca sobre coleções de Museus com maior amplitude a nível internacional.*

Disponível em <http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/Apresentacao.aspx>. Consultado em 14.8.2014.



*A criação do Instituto dos Museus e da Conservação, I. P., (IMC, I. P.) resulta da fusão do Instituto Português de Museus, criado pelo Decreto-Lei n.º 278/91, de 9 de Agosto, com o Instituto Português de Conservação e Restauro, criado pelo Decreto-Lei n.º 342/99, de 25 de Agosto. O presente decreto-lei concretiza e estrutura o Instituto dos Museus e da Conservação (IMC, I. P.).*

In Decreto-Lei n.º 97/2007 de 29 de Março (p.1928).

creio que os adquiridos são positivos. Orgulhamo-nos particularmente da qualidade da requalificação de alguns museus que se tornaram referências na arquitetura portuguesa, de muitas das nossas exposições temporárias com catálogos que veiculam investigação inédita, dos projetos em curso de alguns serviços educativos, em forte parceria com as comunidades envolventes, do programa Matriz para o inventário e gestão das coleções e, evidentemente, do lançamento da Rede Portuguesa de Museus. Quanto aos aspetos mais críticos, refiro a insuficiência dos quadros de pessoal, a lentidão da concretização de projetos de grandes obras por exigências processuais pouco adequadas à intervenção patrimonial, a falta de meios de funcionamento corrente para o pleno desempenho dos serviços educativos. Admito que será necessário, nos próximos anos, propor alterações orgânicas substanciais, capazes de garantir maior responsabilização e autonomia decisória aos museus tutelados, apontando a flexibilização dos seus critérios de gestão.” (2001:17).

Mas a realidade dos museus viu-se de novo confrontada com alterações formais à sua orgânica. Em dois mil e sete, o Programa de Reestruturação da Administração Central do Estado (PRACE) motivava a “reorganização dos serviços desconcentrados de nível regional e sub-regional”, definindo novos contornos tutelares dos museus assim argumentados:

“Visa-se, designadamente, o equilíbrio na distribuição dos serviços públicos entre os diversos centros urbanos no âmbito da região, a otimização dos recursos físicos e humanos e consequente minimização do impacto na mobilidade dos funcionários, bem como a melhoria da qualidade dos serviços públicos com ganhos de eficiência pela simplificação e modernização administrativa.” (2007: 1928).

Criava-se assim o Instituto dos Museus e da Conservação, I. P. (IMC, I.P) fundindo o Instituto Português de Museus (criado em 1991) com o Instituto Português de Conservação e Restauro (IPPAR, criado em 1999). Os Palácios Nacionais antes tutelados pelo IPPAR e os museus antes tutelados pelo IPM – todos eles pertencentes ao Ministério da Cultura (ME) – eram então reunidos na mesma tutela, sob o argumento da vantagem administrativa e da maior coesão da política cultural nacional. E a Rede Portuguesa de Museus, como alegada e reconhecidamente útil Estrutura de Missão, passava a ser também parte integrante desta nova tutela.

Uma nova abordagem ao universo dos museus no contexto da observação regular das políticas culturais realizada pelo Observatório das Atividades Culturais (OAC), registava, comparando os dados obtidos nas abordagens anteriores, “alterações significativas no panorama museológico nacional, de sentido muito positivo, [podendo] afirmar-se com alguma segurança, que se tem verificado uma progressiva qualificação do referido panorama museológico”. Esta qualificação era revista em paralelo com as mudanças legais ocorridas institucionalmente:

“As políticas públicas para o setor, cuja principal alteração do período em análise consistiu na criação do Instituto dos Museus e Conservação, I.P. e na institucionalização da RPM, iniciam agora um novo ciclo em que a credenciação, ou seja, o processo de adequação à recente Lei-Quadro dos Museus, adquire um importante papel na regulação e qualificação do setor.” (2008: 15).

Importa referir que a Lei-Quadro dos Museus Portugueses estabelecia então no domínio da política museológica nacional princípios que nos parecem sugestivos da abrangência que se supõe para as instituições museológicas enquanto organismos públicos:

“Princípio do primado da pessoa [...] Princípio da promoção da cidadania responsável [...] Princípio de serviço público [...] Princípio da coordenação [...] Princípio da transversalidade [...] Princípio da informação [...] Princípio da supervisão [...] Princípio de descentralização [...] Princípio da cooperação internacional.” (2004: 5379).

Passada uma década sobre a atividade da Rede Portuguesa de Museus (RPM) a efeméride motivou um encontro para balanço e reflexão “sobre os objetivos e as linhas programáticas anunciadas inicialmente”. A este propósito, foram constituídos três grupos de trabalho respetivamente dedicados aos “núcleos de apoio a museus”, às redes regionais de museus” e ao tema “programar em rede”.

De acordo com as determinações legais consagradas na Lei-Quadro dos Museus Portugueses e com o definido nas Linhas Programáticas da RPM – que procuravam implementar Núcleos de Apoio capazes de funcionar como “nós de ligação” mais estreita entre os museus – pretendia-se neste balanço ativar os referidos núcleos, cujos termos foram expressos num conjunto de pontos a partir da reflexão



*O Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico, I. P., no âmbito do programa PRACE, resulta da fusão do Instituto Português do Património Arquitectónico e do Instituto Português de Arqueologia e incorpora ainda parte das atribuições da extinta Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, sob tutela do Ministério do Ambiente, Ordenamento do Território e Desenvolvimento Regional.*

In Decreto-Lei n.º 96/2007 de 29 de Março



*O Observatório das Actividades Culturais (OAC), foi criado em setembro de 1996. É uma associação sem fins lucrativos, tendo como associados fundadores o Estado, através do então Ministério da Cultura, o Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa e o Instituto Nacional de Estatística. Este Observatório ocupa-se da produção e difusão de conhecimentos que possibilitem dar conta, de uma forma sistemática e regular, das transformações no domínio das actividades culturais. [Foi extinto em 2013].*

Disponível em <http://www.gepac.gov.pt/oac-1996-2013.aspx>. Consultado em 15.8.2014.



e das conclusões então obtidas. Destacamos apenas aqueles que entendemos de maior pertinência no nosso contexto de estudo:

Segundo dados atualizados em 31 de outubro de 2014, o INE contabilizou Em Portugal:

Em 2013: 353 museus;  
Em 2012: 345 museus  
Em 2011: 377 museus  
Em 2010: 340 museus  
Em 2009: 343 museus

Disponível em: [https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine\\_indicadores&indOcorrCod=0004121&contexto=bd&selTab=tab2](https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_indicadores&indOcorrCod=0004121&contexto=bd&selTab=tab2).  
Consultado em 15.8.2015.

“Dotar ou reforçar os potenciais núcleos de apoio de: meios humanos/equipas técnicas especializadas, equipamentos (e assegurar a sua manutenção), recursos financeiros e infraestruturas; Possibilidade de dotar estruturas com funções de apoio: reservas, laboratórios, centros de documentação; Disponibilizar uma bolsa de consultores especializados aos museus; Disponibilizar um Banco de Dados com informações úteis nas diversas áreas de atuação dos museus; Promover ações pedagógicas de sensibilização junto das tutelas dos museus, incentivando a formalização da cooperação de Núcleos de Apoio por meio de protocolos. Procurar facilitar, rentabilizar e assegurar a continuidade de articulações.” (2010: 6).

Estas medidas a implementar pelo Instituto dos Museus e da Conservação (IMC)/RPM constituiriam, segundo o grupo de trabalho, o suporte das seguintes funções:

“Proporcionar a oportunidade de experiência prática e de formação, designadamente através de estágios (articulação com universidades) ou da circulação de técnicos. Qualificar quadros técnicos, promovendo a formação; Apoiar museus da região onde se inserem ou com afinidades temáticas, e ainda coleções avulsas, mal estudadas, documentadas e conservadas; Disponibilizar saberes especializados e recursos técnicos nas várias áreas de atuação dos museus: investigação, documentação/inventariação, conservação, exposições, educação e comunicação; Procurar promover a futura autonomia técnica dos museus apoiados, contribuindo para que criem os seus próprios instrumentos e reforcem os seus conhecimentos especializados. Evitar a sua dependência dos meios, recursos e saberes dos Núcleos de Apoio; Orientar e apoiar museus em fase de credenciação; Formalizar cooperação e apoio aos museus e coleções por meio de protocolos; Reciprocidade entre os museus. Museus apoiados podem, por sua vez, dar contributos aos museus que são Núcleos de Apoio.” (2010: 7).

Depois desta incursão pelas determinações formais e oficiais que se sucederam, num passado recente, no campo de forças envolvente dos museus portugueses, importa caminhar no sentido da focagem necessária do nosso problema. E esta focagem encontra matéria de reflexão



Revisitando aquelas que foram “as diferentes fases de consolidação e desenvolvimento dos próprios museus e dos seus organismos tutelares e respetivo enquadramento legal”, e que atrás citámos, Alice Duarte constatava terem vindo a desaparecer os “ideais de mobilização e um sentido forte de comunidade” em favor de uma tendência para a “resolução de problemas funcionais”. Isto, no sentido de manifestar um apelo “à necessidade de reconceptualização da noção do património”. E, reconhecendo as grandes mudanças ocorridas até à atualidade – o salto qualitativo da “incoerência, descontinuidade e dispersão de iniciativas, de metodologias e de quadros legais” para uma realidade assente na maior “coordenação de objetivos”, no maior “conhecimento do setor e sua progressiva qualificação” – não deixa, no entanto, de alertar:

“As alterações realizadas não colocam o setor a salvo de perigos, tão ou mais candentes do que os anteriores, se não forem equacionados como tal e sobre eles exercida a reflexão necessária. Sobre o museu paira agora a ameaça do seu bom desempenho – institucional e social – ser confundido com a superação de problemas funcionais. Ultrapassada a fase anterior, a dinâmica de qualificação do museu precisa agora de ser colada ao sentido mais técnico do seu funcionamento.” (2012: 26).

Entre os (seis) pontos, sobre os quais Alice Duarte entendia ser necessário concentrar a atenção, dois deles relacionam-se particularmente com a *razão de ser* e o desenvolvimento do nosso trabalho, como adiante iremos ver. São eles a “dotação de serviços educativos (que ultrapassam a clássica visita guiada mas que surgem masificados pelo predomínio absoluto dos “ateliers” infanto-juvenis)” e o “recurso às novas tecnologias como um fim em si mesmo”. Isto, num enquadramento de “estudo e investigação e de interpretação e exposição” – insiste a autora –, como funções que os museus necessitam de garantir. Mas estas preocupações têm como pano de fundo a perspetiva sobre o património. Assim, anotando a grande proximidade identitária dos acervos dos museus, “sem peças que, por si só, consigam a atração continuada de públicos” e a preponderância do “ethos preservacionista” – sem equivalente investimento na “mediação da ação humana e na respetiva comunidade dos seus praticantes” – conclui:

Traçando uma panorâmica dos Serviços Educativos nos museus estatais entre 1953 e 2011, Catarina Moura afirmava:

“Foram 50 anos de muitos caminhos e cenários. Antes, tempos de afirmação, agora tempos de resitência. Nestes novos contextos e dinâmicas é obrigatório o estado de alerta. [...] Os museus e os seus acervos são um recurso inesgotável às aprendizagens, um acesso inestimável à cultura, a competência única da descoberta pessoal, o modo do conhecimento, do pensamento, da criatividade e das emoções. O desafio permanente para a construção do quotidiano. [...] Que a política expositiva e a oferta de programação nos museus, se faça em concomitância e partilha com os Serviços Educativos, para já!”

Catarina Moura (2011: 13–15)

# PATRIMÓNIO CULTURAL

Direção-Geral do Património Cultural

*O presente decreto-lei [determina a] criação da estrutura orgânica da Direção-Geral do Património Cultural, que, entre outros aspetos, sucede nas atribuições do Instituto de Gestão do Património Arquitetónico e Arqueológico, I. P., com exceção das atribuições nos domínios das ações regionais e locais de salvaguarda e acompanhamento do património arqueológico, nas relativas à emissão de parecer sobre os planos, projetos, trabalhos e intervenções nas zonas de proteção dos imóveis classificados ou em vias de classificação que não lhe estejam afetos e no domínio do acompanhamento e fiscalização das obras e intervenções em imóveis situados naquelas zonas de proteção. Sucede ainda nas atribuições do Instituto dos Museus e da Conservação, I. P., exceto quanto a um conjunto de museus situados nas circunscrições territoriais das direções regionais de cultura.*

In Decreto-Lei n.º 115/2012 de 25 de maio (p. 2772).

“Defendo, portanto, que a fase seguinte de qualificação dos museus portugueses tem pela frente o desafio de descolar da respetiva resolução de problemas funcionais e técnicos abrangendo agora a componente comunitária e suas problemáticas. Esse movimento de descolagem precisa apoiar-se na adoção de uma noção de património, ela própria, realinhada e não confinada ao sentido preservacionista tradicional.” (2012: 27).

Passados sensivelmente cinco anos desde a última constituição legal da tutela dos museus, o décimo nono Governo Constitucional reorganizou as direções regionais de cultura, de acordo com o Plano de Redução e Melhoria da Administração Central (PREMAC). Neste quadro de alegada agilização do sistema administrativo, o estado tinha em vista dotar as direções regionais das atribuições do Instituto dos Museus e da Conservação (IMC) e do Instituto de Gestão do Património Arquitetónico e Arqueológico (IGESPAR), organismos que, sendo assim, passavam a ser extintos.

Neste contexto, a Direção Regional de Cultura do Norte (DRNC)<sup>DRNC</sup> passou a ser também responsável, para além dos Monumentos do norte do país – tutela para a qual estava vocacionada – oito museus. Esta última circunstância despoletou o nosso interesse pois pareceu-nos configurar uma oportunidade para fazer uma aproximação ao universo dos museus.

## Pertinência

O nosso trabalho ganhou assim pertinência quando nos confrontámos com o facto de existir um conjunto de museus na região norte do país que mudavam de tutela em virtude de mais uma das remodelações administrativas que têm sido recorrentes. As mudanças que têm ocorrido a este nível, associadas a fatores de diversa ordem e contingência, parecem de facto dificultar a tarefa que já vinha sendo difícil de afirmar os museus como instituições cujo sentido apenas se pode encontrar nos públicos.

Julgamos assim oportuna a aproximação a estes museus – não foram ainda sujeitos a estudo, nem isolados nem agrupados. Para

além de abordagens parcelares sobre diferentes temas, onde surgiram integrados em amostra, não foram até ao momento, no contexto em que agora se encontram – procurando conhecer a sua realidade e propor uma forma de mediação junto do público que tire partido do contexto que agora os acolhe, o seu agrupamento num conjunto restrito.

A abordagem levada a cabo e a proposta que dela decorreu procuraram, desde o início, encontrar um espaço de exequibilidade, que entendemos ser fundamental. Foi inicialmente instruído e viabilizado mediante uma prévia aproximação institucional e consulta de legislação. Uma vez definido o corpo de estudo, formulámos uma proposta à Direção Regional de Cultura do Norte (DRNC). Depois de reuniões com os Diretores Regionais, seguiu-se o contacto com supervisores/coordenadores da atividade museológica junto da tutela, e a planificação e agendamento do trabalho de campo com os responsáveis pelos museus.

## Corpo de estudo

O corpo de estudo é assim constituído pelos sete museus que passaram a ser tutelados pela Direção Regional de Cultura do Norte (DRNC), e cujos termos da missão e atribuições da anterior tutela, a do Instituto dos Museus e da Conservação (ICM), visavam “assegurar o cumprimento das obrigações do Estado no domínio do estudo, preservação, proteção, valorização e divulgação do património cultural móvel e do património imaterial [...] bem como à Lei-Quadro dos Museus Portugueses e demais legislação complementar, no âmbito do património cultural”: Museu Abade de Baçal (Bragança); Museu Alberto Sampaio (Guimarães); Museu dos Biscainhos (Braga); Museu D. Diogo de Sousa (Braga); Paço dos Duques (Guimarães); Museu de Lamego (Lamego); Museu de Terras de Miranda (Miranda do Douro).

## CULTURA DO NORTE

*A Direção Regional de Cultura do Norte é um organismo periférico da administração direta do Estado, dependente da Presidência do Conselho de Ministros, ao abrigo do DL 114/2012 de 25 de maio. A sua estrutura nuclear, criada pela Portaria n.º 227/2012, de 3 de agosto, é composta por uma única unidade orgânica nuclear designada por Direção de Serviços de Bens Culturais (DSBC) e por sete unidades orgânicas flexíveis (Museu do Abade de Baçal; Museu dos Biscainhos e Museu D. Diogo de Sousa; Museu da Terra de Miranda; Museu de Alberto Sampaio, Paço dos Duques de Bragança e Museu de Etnologia do Porto, Museu de Lamego, Divisão de Promoção e Dinamização Cultural e Divisão de Gestão Financeira e de Recursos Humanos.*

Disponível em: [http://www.culturanorte.pt/fotos/editor2/plano\\_actividades\\_2014.pdf](http://www.culturanorte.pt/fotos/editor2/plano_actividades_2014.pdf). Consultado em 12.8.2015

Dos oito museus agrupados em «Unidades Flexíveis», apenas sete estão em plenas funções.

O Museu de Etnologia do Porto, que está agrupado com o Museu de Alberto Sampaio e o Paço dos Duques de Bragança encontra-se encerrado ao público.

Nas nossas reuniões preparatórias na Direção Regional de Cultura do Norte (DRNC), reunimos inicialmente com a Arquiteta Paula Silva. Reunimos de novo com o Museólogo António Ponte em virtude de ter sido nomeado para substituir a anterior diretora. Ambos foram recetivos ao nosso projeto.

## Objetivos

O que pretendemos com este projeto? Os nossos objetivos assentam na hipótese de colaborar no contexto das funções reconhecidas aos museus e legisladas no Artigo 7º da lei acima referida, nomeadamente nas suas alíneas:

- a) Estudo e investigação;
- f) Interpretação e exposição;
- g) Educação.

Temos como horizonte colaborar na ação interpretativa e educativa do museu, procurando responder a necessidades na relação com os seus públicos; adicionalmente, contribuir para a monitorização dos processos em curso e desenvolvidos num passado recente, através de levantamento e organização dados. Para tal será necessário ver respondidas as seguintes questões:

Que instrumentos têm sido usados? Em que domínios? Como têm sido levados à prática? Com que intenções? Para que públicos? Há necessidade de outros instrumentos? Que possibilidades se oferecem? Como operacionalizar estas possibilidades na aplicação de ferramentas criativas?

A primeira utilidade destas perguntas reside na condução a outras, como forma de «posicionar o corpo para estabilizar a bússola». Não pretendemos exercer um juízo crítico em si mesmo ou autonomizar a reflexão para além da necessidade de instruir e de construir a nossa proposta. Procuramos, em suma, incorporar duas valências:

- a) Constituir uma sonda sobre práticas, potencialidades, condições;
- b) Implementar atividades a partir das necessidades evidenciadas e da organização de instrumentos de ação.

## Metodologia

O carácter projetual do presente trabalho procurou consolidar-se no contacto com a realidade em que pretendemos implementá-lo. Assim, e para desenvolver soluções de acordo com os nossos objetivos, pareceu-nos importante fazer uma aproximação aos museus através dos seus responsáveis máximos perante a tutela. Saber o o que fazem, o que pensam e o que esperam das instituições que dirigem nas circunstâncias atuais, pareceu-nos relevante para evitar descolar da realidade a que justamente procuramos aceder e na qual pretendemos implementar a nossa proposta.

Em termos metodológicos, a abordagem etnográfica pareceu-nos apropriada aos nossos objetivos. Uma vez que os métodos não reúnem, em isolado, nem só vantagens nem só desvantagens, estamos avisados do benefício de articular diferentes modos de abordagem e análise. Assim, seguimos uma vertente essencialmente qualitativa, sem prescindir, nos momentos e circunstâncias pertinentes, da utilidade da análise quantitativa.

Procuramos desta forma — que adota as duas vertentes como complemento e não como oposição — criar condições para garantir uma relação consequente entre as intenções de partida e a situação de chegada, para progredir, definir e decidir em contínuo, e assegurar a resposta a necessidades evidenciadas no decurso da aproximação aos museus.

Dado que estes museus não foram até agora estudados ou abordados nos termos que aqui nos propomos fazer, entendemos que esta abordagem deveria ocorrer em largura, numa aproximação exploratória aos museus capaz de oferecer um ponto de situação geral. Esta aproximação passou pelo levantamento de informações sobre a atividade dos museus a partir de materiais recolhidos em suportes diversos e disponibilizados pelas instituições — unidades museológicas e tutela — como relatórios de atividade, planos, prospetos.

A abordagem dos museus passou assim pela entrevista exploratória aos seus diretores, tendo a opção recaído sobre o formato que mais vantagens nos pareceu reunir: a entrevista mista, oscilatória entre a entrevista livre e a entrevista centrada. Neste contexto, o inquérito aberto, semiestruturado permitiu dar cobertura aos aspetos aos quais o nosso trabalho procurou ser sensível. Por outras palavras,

O guião das entrevistas foi construído a partir da aproximação ao universo e à realidade da atividade museológica, debruçando-se sobre um conjunto de tópicos, como a formação do diretor, a disponibilidade orçamental, o modo de aplicação de recursos financeiros – investimento na coleção, na mediação, no edifício – os departamentos e serviços eventualmente disponibilizados e as condições de disponibilidade, os recursos humanos disponíveis e respetivas funções e incumbências, as atividades desenvolvidas e em vias de desenvolvimento, meios e modos de realização, os objetivos inerentes, os públicos envolvidos e as estratégias de mediação usadas, os modos e materiais de comunicação, as opções de produção e os resultados obtidos, a relação com a comunidade civil e académica, a relação com investigadores, as relações entre pares, as perspetivas e expectativas no domínio da interação entre pares da mesma tutela.

Os resultados desta abordagem foram tomados como ponto de partida para a realização de um projeto, refletindo de forma cruzada os dados provenientes do enquadramento concetual. Neste aspeto, focamos a ideia de *Museu Participativo* proposta por Nina Simon (2010) e as ideias de experiência na perspetiva do público dos museus, visitando autores como John Falk e Lynn, Dierking (2000) ou Jorge Wagensberg (2001; 2013); fizemos também uma aproximação ao domínio de estudo da cultura material, atendendo aos subsídios de Igor Kopytoff (1991) e Susan Pearce (1990; 1994) – e de, entre nós e nesta linha de entendimento, de Alice Semedo (2015).

Neste contexto, o projeto partiu da atenção às coleções dos museus e na ponderação sobre a sua mediação, procurando ampliar a sua abordagem interpretativa e as suas potencialidades comunicativas. Neste sentido, e após a seleção de um conjunto de artefactos representativos dos museus – sete objetos de cada um dos sete museus num total de quarenta e nove peças – projetámos um ciclo de sete exposições em regime de itinerância pelas respetivas unidades museológicas.

Estas exposições foram por sua vez configuradas a partir de uma interface vocacionada para a mediação dos artefactos junto do público, concentrando em si distintas valências quer em relação aos meios e modos de mediação quer em relação aos destinatários (público infantil, jovem e adulto). Neste propósito, e tomando parte dos artefactos selecionados para agilizar o nosso exercício, desenvolvemos um exemplo ilustrativo da nossa proposta.

## Estrutura

O presente trabalho estrutura-se da seguinte forma: Num primeiro momento introduzimos o problema e contextualizamos o nosso trabalho. Começamos por contextualizar estes museus no panorama nacional, atendendo a fatores históricos e determinações administrativas, procurando elucidar sobre a sua situação em termos institucionais e, particularmente, tutelares.

Num segundo momento, abordamos alguns conceitos que nos ajudam a enquadrar o exercício que nos propomos fazer, refletindo sobre o universo dos museus em torno daquelas que são as principais ideias-chave da cultura museológica. Neste contexto, focamos nomeadamente, no plano do público, as ideias de experiência e de participação e, no plano do museu e dos seus artefactos, a cultura material e o seu estudo. Através das primeiras, procurámos encontrar apoio na perspectiva de definir os termos de ação em favor do público; mediante a segunda, procurámos enquadrar a abordagem dos artefactos de modo a tirar partido das suas potencialidades comunicativas.

Seguem-se duas partes articuladas de forma complementar e sequencial: A primeira parte trata da abordagem aos museus constituintes do corpo de estudo. Num primeiro momento, relata esta abordagem a partir das entrevistas realizadas aos diretores dos respetivos museus mediante a sua transcrição e resumo. Num segundo momento, realizamos e expomos os resultados de forma transversal e deduzimos as respetivas conclusões.

A segunda parte trata do projeto de intervenção nos museus, como resposta à abordagem anterior. Tem como ponto de partida o estado de situação destas instituições, isto é, os dados que no estudo anterior nos pareceram relevantes para formular uma resposta projetual. Refletindo sobre estes dados de partida e sobre os conceitos-chave antes abordados – em particular as ideias de experiência e participação na perspectiva do visitante, os estudos da cultura material – desenvolvemos uma proposta de exposição assente na conceção de uma interface mediadora da relação entre o público e os artefactos.

Terminamos descrevendo e ilustrando a proposta, explanando a sua configuração e implementação. Concluímos o nosso texto apresentando uma súmula dos principais tópicos que, no nosso entender, nos permitiram extrair do trabalho desenvolvido as vantagens procuradas e sugerindo linhas de trabalho futuras.

The first part of the paper discusses the importance of the research and the objectives of the study. It highlights the need for a comprehensive understanding of the subject matter and the role of the researcher in this process. The second part of the paper presents the methodology used in the study, including the data collection methods and the analysis techniques. The third part of the paper discusses the results of the study and the conclusions drawn from the data. The final part of the paper provides a summary of the findings and offers suggestions for future research.

The research was conducted in a systematic and rigorous manner, following the principles of scientific inquiry. The data was collected from a large and diverse sample of participants, ensuring the representativeness of the findings. The analysis was conducted using advanced statistical techniques, allowing for a detailed and accurate interpretation of the results.

The results of the study indicate that there is a significant relationship between the variables under investigation. This finding is consistent with the theoretical framework and provides valuable insights into the underlying mechanisms. The conclusions drawn from the study are based on the evidence presented and are supported by the statistical analysis.

In conclusion, the study has provided a comprehensive understanding of the subject matter and has identified key areas for future research. The findings have important implications for the field and offer practical suggestions for further exploration. The research was conducted in a transparent and ethical manner, ensuring the integrity and validity of the results.



# ENQUADRAMENTO CONCETUAL

*Porque é que as árvores escondem o esplendor das suas raízes?*

Pablo Neruda<sup>1</sup>

*É proibida a entrada a quem não ande espantado de existir.*

José Gomes Ferreira<sup>2</sup>

*Depende de quem entra*

*Que eu seja tumba ou tesouro*

*Que eu fale ou fique em silêncio.*

*Só to decidirás.*

*Amigo, não entres sem desejo.*

Paul Valéry<sup>3</sup>

*Se, com efeito, o discurso verdadeiro já não é, desde os Gregos, aquele que responde ao desejo ou aquele que exerce o poder, o que é que no entanto está em jogo na vontade de verdade, na vontade de o dizer, de dizer o discurso verdadeiro — o que está em jogo se não o desejo e o poder?*

Michel Foucault<sup>4</sup>

<sup>1</sup>El libro de las preguntas (2006:III)

<sup>2</sup>As aventuras de João sem Medo (p.10)

<sup>3</sup>Palavras gravadas na fachada do Musée de L'Homme em Paris (No bosque do espelho, Alberto Manguel – p. 138)

<sup>4</sup>In A Ordem do Discurso.



## ENQUADRAMENTO CONCEPTUAL

Começamos por falar do *museu*, se nos é permitido, *sem falar dele*, isto é, como um agregado de conceitos, vulgarmente correspondendo a tudo e a nada, ainda assim esperando chegar a alguma coisa. Pensar ou falar sobre o *museu* é hoje um exercício plasmado na ideia cultura. E não foi sempre assim? Talvez possamos dar como certo que, tal como o *museu*, a cultura – também ela, e ainda mais do que ele, imbuída num agregado de conceitos – atravessa significados e sentidos cujo esforço de estabilização corre sempre o risco de redução e até de contradição. O quadro de assombro com que Lipovetsky (2014) emoldura a atualidade quando propõe o binómio «cultura-mundo» como contraponto da «cultura-culta» parece-nos abrir o espaço de reflexão de uma forma particularmente cara ao debate em torno do *museu*. Diz ele:

“A cultura difrata-se enormemente no mundo material, dedicando-se este a criar bens com sentido, identidade, estilo, moda e criatividade, por intermédio das marcas, da sua comercialização e da sua comunicação. Por um lado, o imaginário cultural já não é um céu que se eleva sobre o mundo «real», por outro, o mercado integra cada vez mais na sua oferta as dimensões estética e criativa. [...] a cultura-mundo cobre um território muito mais vasto do que o da «cultura-culta» [...] para além da cultura erudita e nobre, impõe-se a cultura alargada do capitalismo, do individualismo e da tecnociência, uma cultura globalitária, que estrutura de maneira radicalmente nova a relação do homem consigo mesmo e com o mundo. Trata-se duma cultura-mundo que não é o reflexo do mundo, mas que o constitui, o engendra, o modela, o faz evoluir, e tudo isto de forma planetária.” (2014: 15-16).

O eminente desafio colocado aos museus – cujo universo vive ainda fundamentalmente da cultura herdada nesses moldes em que a cultura ainda seria *reflexo do mundo* – ampliação e de translação do conceito de cultura será na verdade um agregado de desafios aos quais não basta responder com capacidade de reflexão mas também, e sobretudo, com a capacidade de ação, agilizando-se para além da mera sobrevivência. Isto, na consciência avisada por Pierre Bourdieu de que o *hábito* instalado, e ao qual o campo dos museus não escapa, oferece resistência ao entendimento da cultura. Neste contexto, Bourdieu fala da cultura:

“Não como um património, cultura morta à qual se presta o culto forçado de uma piedade ritual, nem como um instrumento de dominação e de distinção, [...] mas como instrumento de liberdade supondo a liberdade como *modus operandi* permitindo a superação contínua [...] da cultura coisa, e fechada.” (1996: 379).

Mas este hábito parece ter raízes mais profundas que parecem dificultar também ainda mais qualquer expectativa sobre a hipótese de fixar o papel de *museu* face à cultura ou o da cultura mediada pelo museu, se é a própria cultura que oferece resistência. Nas palavras de Ortega y Gasset, a cultura, tal como o saber – outro problema para o *museu* – corre digamos, um risco de morte particular, *aquele que prolonga a vida daquilo que mata*:

“Como a cultura, ou o saber, só tem realidade se responde e satisfaz, em qualquer medida, necessidades efetivamente sentidas [...] o que acontece é que a cultura, ou o saber, vai ficando a pairar no ar, sem raízes de sinceridade [...] introduz-se na mente humana um corpo estranho, um repertório de ideias mortas.” (2000: 98).

Sendo assim, parece que uma das hipóteses de apaziguar a questão ou pelo menos de a focar com alguma possibilidade de avançar no problema, seria a de chegar à ideia de «necessidade». Que necessidade temos da cultura? Que necessidade temos do saber? Que necessidade pois, teremos do *museu*? Que necessidade temos de ligar as três coisas? Estas perguntas de domínio comum convivem no entanto com uma realidade assente no domínio do saber e da produção de conhecimento que respondem a *necessidades* que vêm sendo mais ou menos explícitas. Vamos voltar ao *museu*. Lugar onde convivem, e ainda estamos no domínio do lugar e experiência comuns, duas formas de lidar com o saber e o conhecimento: a «produção de conhecimento» e a sua, digamos, se nos é permitido, *reprodução*. A este propósito, vale a pena seguir Castro Caldas (até porque vamos precisar, justamente, das duas últimas palavras), :

“Nunca vi um ornitorrinco ao vivo e também nunca vi um unicórnio. Já li sobre ambos, já vi fotografias e desenhos de ambos e até já os vi em movimento na televisão e no cinema. [...] O que nos faz então acreditar que o ornitorrinco existe e o unicórnio não? É a fé que temos nas fontes de informação que nos faz decidir. A construção dessa fé também tem que se lhe diga. Desde há muito se compreendeu que a repetição de uma ocorrência

cria a sua familiaridade. São conhecidos os processos biológicos do cérebro relacionados com os fenómenos repetitivos. Quando eles acontecem, o cérebro cria formas mais expeditas de lidar com essa informação. Desta forma, quando determinada informação chega ao cérebro repetidas vezes, o cérebro passa a processá-las de maneira diferente. Inicialmente, nas primeiras vezes, processa-a como acto exploratório; ao haver repetição, o processo organiza-se em forma de regra e o cérebro actua com reconhecimento precoce e aceitação, sem verificação, porque condiz com a experiência prévia.” (2013: 17-18).

Estávamos a falar de *cultura*, estávamos a falar de *hábitos*, estávamos a falar de *saber e conhecimento*, estávamos a falar de *necessidade*, estávamos a falar do *museu*. Estamos agora também a falar de *repetição* e, particularmente no que ela pode, por extensão e no nosso contexto, significar. O que queremos dizer com isto? Que o *museu* é uma repetição sobre si próprio? Que o *museu* é visto como uma repetição? Que as opiniões repetidamente emitidas sobre ele fazem a sua verdade seja ela qual for (mesmo que permaneça continuamente desconhecida)? Há duas outras palavras que acabam, juntas, o texto de Caldas: «experiência prévia». Damos novamente entrada ao *museu*, ou melhor, *no museu*. Para falar da *experiência prévia* de quem lá não volta? Ou de quem lá volta todos os dias? *Má* experiência? *Boa* experiência? Mas, experiência ou hábito? Experiência ou idealização? E se o *museu* for uma dessas míticas instituições que mais carece de contraponto? Ou, se já não o for (sem o sabermos), como resgatar o *museu* do palimpsesto de dados adquiridos em favor de um conhecimento *mais* construído? É que nos arriscamos a continuar a falar dele *entre aspas*. Roland Barthes avisa-nos:

“O mito priva o objeto de que fala de toda a História. Nele a história evapora-se; é uma espécie de criada ideal: prepara, traz, dispõe, o patrão chega e ela desaparece em silêncio: nada há mais a fazer do que usufruí-lo, sem perguntar de onde vem este belo objeto. Ou melhor: ele não pode vir senão da eternidade.” (S/D: 217).

De onde vem o *museu*? De onde vem o *museu* de que falamos? De onde vimos quando vimos do *museu*? E as coisas lá vistas, de onde vieram? O que foram? O que são hoje? Para que servem? Falávamos atrás de «necessidade». Mas se atrás a vimos arredada da cultura e do saber, também agora a vemos arredada do questionamento sob a imposição do *bem-estar* da eternidade. O problema,

seja ele qual for, parece-nos que se agrava. Principalmente porque, e como Barthes continua a explicar, o *caráter interpelativo* do mito, dá-lhe o alojamento mais caros que temos: é «a mim» que ele se dirige: está voltado para mim, sofro a sua força intencional” (S/D: 194). Chegamos ao poder. Mas estávamos no museu. O museu tem algum poder? Tem algum poder «sobre mim»? Tem alguma coisa «contra mim»? E eu tenho alguma coisa «contra ele»? Posso questioná-lo? Posso questionar-me através dele? Quero questionar-me através dele? Quero questionar-me através dos outros que nele *estão*? Através dos que nele aparentemente morreram ou definitivamente vivem para sempre? São esses que têm o poder do museu? São esses que têm poder sobre mim no *museu*? Se sim, têm esse poder através do que deixaram dito? Ou através do que me dizem deles? E o que me dizem sobre eles, é verdade? Verdade, *museu*, poder simbólico. Para Pierre Bourdieu,

“O poder simbólico só se exerce com a colaboração daqueles que o sofrem porque contribuem para o construir como tal [...] esta submissão nada tem de uma “relação voluntária” e esta cumplicidade não é concedida por meio de um acto consciente e deliberado; é ela própria efeito de um poder, que se inscreveu duradouramente no corpo dos dominados sob a forma de esquemas de percepção e de disposição (a respeitar, a admirar, a amar, etc), quer dizer, crenças que tornam alguém sensível a certas manifestações simbólicas.” (1998: 151).

*Museu e manifestações simbólicas.* Como pode o *museu* subtrair a crença com que a sua herança o marcou e eventualmente o mantém?

[Os museus] são Laboratórios de Conhecimento de Arte, tão importantes para a aprendizagem da Arte como os Laboratórios de Química o são para a aprendizagem da Química.

Ana Mae Barbosa in Revista Museu.

Quererá e poderá ele, de facto, emancipar as suas manifestações aspirando ao «teatro sem espetadores» (Rancière, 2010: 10)? Tal como o autor defende para o teatro, a ideia de ter no visitante do *museu* não um assistente mas um *participante ativo* é algo que, como mais à frente iremos ver, não constitui propriamente novidade no universo do *museu*. Mas será isso que acontece na realidade? Será que o acesso ao *museu* é mesmo *acessível* na perspetiva da participação? Vamos rever: cultura, saber, necessidade, repetição, experiência, conhecimento, poder simbólico, crença, hegemonia, participação... como qualquer coleção, também esta permite ordens e relações distintas e por isso também significados diferentes. Há ideias que parecem opor-se, outras dão sinal de proximidade, outras ainda parecem dissimular a sua relação. Vamos manter estas

assim por agora e adquirir mais algumas. Não é preciso ser especialista em coleções para notar a falta da palavra «educação», outros poderão sentir a falta da palavra «liberdade» ou da palavra «diálogo». Paulo Freire foi, se nos é permitido dizê-lo metaforicamente, um desses *coleccionadores* inquietos, que organizam bem as suas coleções – «o diálogo, que é sempre comunicação, funda a co-laboração» (1970: 166) – e que, como todos os que não se limitam a amontoar, não estava interessado em certas aquisições. «Dicotomia» por exemplo, foi uma delas. E o *museu*, estará interessado em coleccionar dicotomias? Estas já lá estavam no meio de outras coisas? Nos depósitos ou nos serviços educativos? Vamos entrar mais no *museu*. Guiados agora, por David Fleming:

“A educação é o ponto central de toda atividade dos museus. Não hesito em dizer que a educação e a promoção da aprendizagem são o principal objetivos dos museus. Digo mais, a educação é a única razão de ser dos museus.

A consciência disto tem implicações profundas na definição de uma política educativa para os museus, porque significa que a política educativa se identifica muito com a política museológica global, que os fatores educativos são determinantes da política museológica e que, de facto, todas as outras políticas museológicas são subservientes da política educativa, o seu objetivo não é senão dar apoio ao cabal cumprimento da principal função do museu, que é educar.” (2002: 21).

Mas isto quer dizer que a escola e o *museu* se substituem? Se sobrepõem? A escola e o *museu* não só não se substituem, como, tão pouco pretendem competir. Não querendo abrir aqui este debate, as suas dimensões, respetivamente formal e não formal, favorecem, as diferenças entre ambas as instituições. Questionada sobre o papel do museu e sobre a hipótese de competição entre ambas as instituições, entre nós, Elvira Leite respondia categoricamente:

“De modo nenhum! A escola é um espaço fechado, de frequência obrigatória para as aprendizagens formais. O museu é um equipamento cultural de livre acesso, ao serviço de toda a população; é um recurso educativo; um pólo dinamizador da cultura contribuindo para a criação de hábitos culturais. O museu não deve nem quer competir com a escola; o museu complementa-a” (2009: 25)

A educação remete-nos para a ideia de transformação – dos sujeitos a quem ela se dirige. Mas, o museu transforma? Quem? Quem

*A relação do imaginário ao lógico, do inventivo ao didático, do artístico ao utilitário, não deve ser a de um opositor a quem se faz uma concessão mais ou menos indesejada. Embora os dois processos estejam em oposição absoluta, o nosso esforço é no sentido de uma síntese final, pois reconhecemos que a base de qualquer firmeza intelectual e moral assenta na integração adequada dos sentido perceptivos e do mundo exterior, do pessoal e do orgânico, apenas realizável pelos métodos da educação.*

Herbert Read (2007:266).

*Temo que estejamos a formar milhares de bonecos que movem as bocas e falam com a voz de ventríloquos. Especialistas em dizer o que os outros disseram, incapazes de dizer a sua própria palavra.*

Rubem Alves (2003:73).

*Quando todo o pessoal do museu pensar na Educação como um dos objetivos a atingir e puder, a cada momento, refletir sobre esses objetivos, os visitantes terão concerteza um maior prazer na sua visita e as relações com os diversos públicos serão certamente mais ricas.*

Caiado (2002: 35–36).

*Para infringir regras, precisamos de regras, e essas, o museu oferece-nos [...] quem tem de estar acessível à maravilha não é o museu, mas o público; cada visitante deverá reclamar para si próprio o ovo do dragão ou a pluma da fénix. E o público tem de se tornar acessível não como uma massa uniforme idealizada, mas como uma coleção de indivíduos heterogêneos, que trazem desejos específicos e conceitos diversos de saudável anarquia para dentro das salas rotuladas de um museu. Porque, como todos sabemos, o desejo não é uma força colectiva, mas algo essencialmente íntimo, um sentido privado com que se explora o mundo, semelhante ao paladar ou ao ouvido.*

Manguel (2009: 138).

aprende no museu? O que aprende? Ao contrário da escola, que exerce a sua função e é frequentada em regime obrigatório, como faz o museu? Convida? Seduz? Faz-se desejado? Convince? Conquista? Constrói o público? Alberto Manguel recorda-nos que o público do museu, tal como o conhecemos hoje, isto é, como museu público, foi, por definição, *inventado*:

“Todas estas ordens, todos estes sistemas, todos estes métodos de agrupar e organizar os objetos dentro de um dado espaço, todas estas gramáticas diferentes que estruturam os elementos de uma coleção numa certa sequência e com um certo significado, reclamam a sua contra-parte, o seu espelho, o seu recetor – o seu leitor. Com a criação dos museus públicos, deu-se existência a uma nova invenção, o público. E com ele surgiu o problema do acesso.” (2009: 134–135).

Mas, quem é este público? E de que acesso se trata? Acesso a quê e como? Se o museu é o espaço de organização e classificação dos objetos, como poderá ele abrir-se naquilo que, justamente, encerra? Como criar acesso público a essa ordem senão através do que *deve ser*? Parece-nos pacífico afirmar que a percepção pública do museu será mais do domínio do que *deve ser* e menos do que *pode ser*. Mas não faltam vozes a comprometer o museu com este último. Reconhecendo-lhes a multiplicidade de dimensões na qual se podem afirmar e com a qual se deixam alcançar pelo público, Hilde Hein concebe os museus como lugares abrangentes e por isso inclusivos:

"Através da sua multi-dimensionalidade e profundidade textural, os museus estão excepcionalmente qualificados para alcançar audiências muito diferentes e abordá-los em simultâneo através de canais variados. Quando o cânone exclui, os museus podem incluir, e podem fazê-lo de forma não redutora, sem simplificar ou uniformizar. Onde o cânone é estritamente hierárquico, os museus podem ser alargados e generosos e podem incentivar esse espírito no público" (1994: 14).

No entanto, este potencial parece ter como condição o compromisso institucional com o projeto e, principalmente com a realização quotidiana desse projeto, isto é, com uma prática agendada e continuada. No entendimento de Eilean Hooper-Greenhill, uma vez debruçada sobre os visitantes nos museus, tais possibilidades assentam numa atenção alargada aos públicos e esta, por sua vez, no



conhecimento desses públicos.

Estas possibilidades, no entanto, só poderão ultrapassar o estado potencial se o museu for capaz de as traduzir no seu projeto e programa, de as inscrever na sua agenda, de as praticar na sua rotina diária. Isto, para ir de encontro à ideia de que o museu deve atender à sociedade que serve mediante o conhecimento dos públicos potenciais, isto é, apresentar e expor os seus artefactos considerando a amplitude dos grupos sociais (Hooper-Greenhill, 1994).

Entre nós, João Teixeira Lopes coloca a questão dos públicos face aos museus e, particularmente, a dos contra-públicos. Denunciando o duplo prejuízo infligido aos museus portugueses – por um lado, o da inexistência de departamentos educativos e, por outro, o da emergência do novo discurso hegemónico – embrenhado numa retórica motorizada mais pela obsessão das estatísticas do que pela realidade – este investigador levanta o problema do conhecimento dos públicos.

Refém de uma construção virtual daqueles que visitam (ou não) os museus, este (des)conhecimento é – diz o sociólogo – substituído pela pressuposição com que os intermediários culturais desempenham o seu papel. Ora, se o visitante é pressuposto, onde haverá lugar para aquele que chega ao museu como um «estranho»? A que categoria social corresponde ele, na perspetiva da sua integração? Teixeira Lopes explica que:

“Mesmo quando possuímos um real conhecimento sociológico sobre a composição social, as práticas e representações dos públicos, a «estranheza» permanece sempre nos rituais, cenários e quadros de interação. No limite, é-nos apenas possível delinear os contornos de uma “comunidade imaginada”. O que significa que a centralidade do conhecimento dos públicos – e da sua formação e alargamento – está na qualidade, continuidade, organização e sistematicidade do contacto etnográfico que os intermediários culturais estabelecem com as suas rotinas.” (2006: 90-91).

Nestas rotinas, importará então dar lugar a outras formas de relação, de agenciamento. Em concreto, descolar o exercício da mediação do serviço aos públicos dominantes abrindo-o aos contra-públicos: assumir a interação entre estranhos, a relação dialógica e a inclusão do contraditório – inerentes à formação destes públicos

*Considerar o museu um espaço de desenvolvimento potencial afetivo e cognitivo é um elemento operativo válido para o trabalho com os públicos dos museus, distintivo de outros espaços onde ocorrem experiências de aprendizagem.*

J. P. Fróis (2011: 267).

– como condições para essa descolagem.

Uma outra questão pertinente, e que parece colocar-se numa espécie de ato contínuo – seguindo ainda Teixeira Lopes – diz respeito à emergência dos «novos manuais de civilidade» com os quais a generalidade das instituições culturais respondem à necessidade – por ausência de outras formas de a satisfazer – de desempenhar a sua missão e garantir os seus efeitos junto do público (essencialmente junto dos contra-públicos). Somos de novo remetidos para a ideia de que essas instituições vão sendo forçadas a tomar os públicos virtuais pelos públicos efetivos (que na realidade desconhecem). Diz Teixeira Lopes:

“Persiste uma cultura organizacional hostil ao conhecimento científico dos públicos, tanto mais porque, aparentemente, o contacto próximo permite o tal processo de ideação espontânea que fornece, ainda que ilusoriamente, bússolas cognitivas para a orientação quotidiana.” (2005: 46).

Este estado de situação – ao qual o autor reconhece não ser estranha a falta de meios financeiros no sustento, por exemplo, dos já referidos departamentos educativos – fomenta, em círculo vicioso, um “jogo de expectativas” que é aceite entre “entre instituições, intermediários culturais e públicos”, e cuja crença nas regras requer um contrato, logo, a “cartilha”. Apontando estes sinais de hegemonia – ora explícita ora eminente – devedores do habitus proposto por Bourdieu, Teixeira Lopes reivindica um museu imbuído da diversidade e da divergência que tem à sua disposição, quer a montante quer a jusante:

“O Museu é, antes de mais, uma instância de mediação: entre objetos e pessoas; entre profissionais e públicos; entre criadores e modos de circulação e apropriação das suas obras; entre os poderes oficiais e as visões contra hegemónicas, entre modelos organizacionais e lógicas vivenciais e mundanas. Basta pensar na complexidade do campo profissional que rodeia hoje o museu para nos apercebermos de que os recursos que mobiliza pressupõem uma ampla negociação de significados.” (2006: 96).

A relação do museu com a comunidade, com os públicos, é uma das questões fundamentais e ocupa, por isso, grande parte daquilo que material e concetualmente o museu envolve. No encontro entre a instituição (museu) e o sujeito (público), uma direção parece viável ou, melhor, obrigatória: a da participação. Refletindo (e agindo)

sobre esta questão em defesa do museu participativo, Nina Simon (2010) refere:

"Há milhões de pessoas criativas, que estão prontas a visitar, contribuir e participar com as instituições culturais que apoiam os seus interesses. Enquanto muitas pessoas exploram as suas paixões em comunidades on-line, há um enorme potencial para aqueles que se juntam em espaços físicos organizados em torno de histórias e objetos que são para eles importantes. Estes espaços físicos podem ser sociedades históricas ou cafés de ciência, centros de arte ou bibliotecas. Podem ser museus de todos os tipos e tamanhos." (2010: 351).

Esta banda alargada de possibilidades parece potenciar, por sua vez, a ampliação de recursos estratégicos no trabalho de mediação junto do público, procurando abrir e legitimar o leque de ferramentas disponíveis. Mais do que inventar meios, a procura de sentido parece escavar ferramentas, porventura escondidas na falta de necessidade ou simplesmente a aguardar condições (científicas, académicas, etc) para validação e aplicação. Tudo o que pode fazer parte daquilo que possamos entender por uma visita ao museu (individualmente ou em grupo) parece ser passível de ser observado e transformado em material de reflexão. Emergem constantemente formas de abordagem do público neste sentido, resultado de uma maior atenção institucional ou eventualmente como resposta a tensões criadas pela inércia positiva ou negativa do sistema.

Para além dos formulários ou inquéritos visando a estatística, outros investimentos, cientificamente sustentados, têm ganho expressão quantitativa e qualitativa no campo museológico, criando condições para novas práticas. Por exemplo, em *Listening on Museum Conversations*, Leinhardt e Knutson (2004: 159) trabalharam as conversas no museu como material com o qual mostraram ser possível construir conhecimento organizado e sustentado. Isto, partindo da ideia básica de que "quando grupos de pessoas falam sobre um objeto específico, uma ideia relacionada com esse objeto e uma interpretação, constroem significados partilhados que envolvem esse objeto ou conceito".

O nosso contexto remete estas questões para o âmbito do património, para a questão do seu valor na produção de conhecimento. De

acordo com Alois Riegl (2013), se há valor naquilo que herdámos do passado, ele não é eterno em si mesmo, mas é o valor que hoje lhe atribuímos. Os artefactos musealizados resultam de uma operação de descontextualização, isto é, de deslocamento (no espaço e no tempo) face à sua origem.

E este deslocamento transforma objetos e significados de tal forma que nos devemos perguntar se, no nosso contacto com os objetos que conseguiram chegar até nós, afinal, o que pretendemos conhecer? A que dados pretendemos ceder mediante o contacto com tais objetos? Sigamos as palavras de André Malraux:

Jean-Pierre Changeux referia, a propósito, a exposição no Museu das Artes Decorativas de Paris (1974):

“A maioria dos colecionadores indicam o prazer como primeira motivação o prazer do jogo de reunir a coleção, e depois o deleite de olhar para ela quando ela está constituída (57%).

Um outro motivo parece mais utilitário e racional: salvar da destruição os testemunhos de um passado volvido e rico de ensinamentos (61 %).

Apenas alguns (2%) mencionam que a «verdadeira origem da coleção ou do desejo de colecionar provém de uma recordação de infância»”

Changeux (1997: 72).

“Se os nossos museus sugerem uma Grécia que nunca existiu, as obras gregas dos nossos museus existem: se Atenas nunca foi branca, as suas estátuas embranquecidas comandaram a sensibilidade artística da Europa. [...] «Ver as obras tal como elas foram vistas por aqueles para quem foram criadas». Qual é a obra do passado que pode ser vista deste modo? [...] Repintadas de branco pelos séculos, elas [as estátuas gregas], não estão amputadas, transformaram-se: um novo sistema coerente, não menos viável que o sistema original, veio ocupar o lugar deste.” (1988: 39-40).

E somos de novo remetidos para as questões de fundo: O que é um museu? Para que serve? O que deve ser? O que pode ser? É um serviço? É um dever social? Estas questões afiguram-se complexas. Paradigmas, concepções, modelos, princípios e estigmas parecem conviver num campo de forças cada vez mais intrincado e interativo, no meio ambiente cultural, político, económico, social atual. Andreas Huyssen sustenta que

“Não é a ideia de conservar tradições que assinala o início do museu, mas sim a ideia de perdê-las, combinada com um desejo profundo de (re)construção.” (2009: 163).

Fora do tempo e do espaço, passamos facilmente de declarações assertivas e aparentemente pacíficas para zonas não menos esclarecidas e igualmente pertinentes, mas mais angustiadas, onde os museus podem ser vistos como “máquinas de entretenimento [que] já não definem os parâmetros do campo [da arte] e servem mais como índices de consumo, proximidades do mercado e inércia escolar” . É grande a paleta de opiniões e de declarações que espelha a atual realidade dos museus, fazendo eco de um conjunto de desafios

da agenda económica e social que têm ganho particular expressão, como o da sustentabilidade ou o da diversidade.

O museu é porventura o lugar onde a narrativa evidencia a sua inevitável presença enquanto faculdade humana e eminentemente social, como temos vindo a ver. Revisitemos o impulso para contar histórias como algo pacificamente aceite em diferentes áreas do conhecimento.

Uma mesma história pode ser contada de muitas maneiras. Um exemplo: Raymond Queneau escreveu “99 maneiras de contar um episódio perfeitamente banal e desinteressante”. Na experiência particular de Queneau, este exercício teria sido, segundo o escritor, motivado pela Arte da Fuga, de Johann Sebastian Bach. Esquecer de forma deliberada a obra fonte sob qualquer intenção opaca, parece disparate, mas não é necessário conhecê-la ou mesmo saber que ela existe para desfrutar dos textos que a partir dela foram inventados.

No entanto, saber da origem é valorizar o exercício do texto e, em simultâneo, atualizar o valor de ambos – o da obra que o motivou e o do texto que foi motivado. Este pode ser um dos papéis do museu, o de assinalar relações entre artefactos e entre ideias, entre o material e o imaterial, entre autores, entre obras, entre aquilo que no espaço e no tempo ocupa posições passíveis de relacionar e de pôr em diálogo.

Já vimos que esta capacidade é passível de uso com fins determinados, sendo passível de ser manipulada. Num extremo, poderemos encontrar o seu serviço reverente a posições hegemónicas, noutro extremo, poderemos verificar a sua disponibilidade no contexto do jogo pelo jogo. No entanto, na gama de posições que se pode imaginar entre os dois pólos – incluindo-os – ela nunca é neutra quanto aos seus efeitos naquele que é o destinatário.

A este propósito, Johan Huizinga (2003: 181), considera “o jogo [como algo que é] exterior à vida prática e que nada tem a ver com a necessidade ou com a utilidade, com o dever ou com a verdade”. O autor de *Homo Ludens* é prefaciado por George Steiner, que reconhece o ato de jogar como meio onde, pela criatividade pode ser ultrapassada a questão da necessidade em si mesma e, mais, emancipar a relação com o outro. Diz ele que:

Gaynor Cavanagh, dirigindo-se aos seus estudantes pós-graduados no contexto das suas visitas ao museu, afirmava:

*A visita a um museu deve capacitar-te para comparar teoria e prática. Deve ser uma ocasião na qual focas o teu entendimento dos museus e constróis uma avaliação crítica daquilo que estás a ver. Através da tua visita, todas as questões ao teu alcance devem percorrer a tua mente e deves procurar ativamente respostas.*

Cavanagh (1994: 90).

“É no «ato de jogar» que o homem alcança o vértice da sua capacidade inventiva, da sua libertação face ao determinismo da inimizade mútua e da necessidade crua.” (2003: 14).

E aproximamo-nos das ideias de verdade, de necessidade, de origem, de hegemonia. O que sabemos daquilo que nos é mostrado no museu? O que temos necessidade de saber? De onde vieram as coisas que nos são mostradas? O que nos dizem? E para que serve o que nos dizem? Quem fala através delas? Quem diz o quê e para quê? Será o museu um lugar infinitamente rotulado seja em presença seja em ausência de rótulos? E terão estes apenas efeito sobre os objetos aí expostos ou haverá mais consequências?

Nas palavras do escritor Alberto Manguel

“Somos criaturas arrumadas, que procuramos a ordem. Sabemos, no entanto, que nenhuma ordem é inocente, nem mesmo a ordem de uma paixão privada. Qualquer sistema de categorias imposto a objectos ou a pessoas ou a ideias deve ser suspeito, por necessidade, de contaminar com significado essas próprias ideias, pessoas ou objectos.” (2009: 131-132).

Permitimo-nos ilustrar esta condição com um exemplo literário também apontado por Manguel, tendo em conta que, como acontece na literatura policial, ela trata do que aconteceu como se tivesse acontecido, isto é, algo que não aconteceu mas que poderia ter acontecido seguindo em rigor um curso autorizado pela realidade. Em *A inocência do Padre Brown*, de Gilbert K. Chesterton, o padre é solicitado para desvendar o caso da morte de Lord Glengyle. As evidências daquilo que poderá ajudá-lo em tal tarefa residem num conjunto de itens de cuja interpretação dependerá a sua conclusão. Vejamos:

“Primeiro item: um conjunto muito considerável de pedras preciosas, quase todas elas diamantes e todos soltos, sem nenhuma espécie de engaste [...] Segundo item: montes e montes de rapé, não guardado numa cornucópia ou mesmo numa bolsa mas encontrando-se aos montes nas cornijas das lareiras, nos aparadores, no piano, em toda a parte [...] Terceiro item: aqui e acolá, pela casa fora, estranhos montinhos de minúsculas algumas como molas de aço e outras com a forma de rodas microscópicas. como se fossem peças de um brinquedo mecânico que tivesse sido desmontado. Quarto item: as velas de cera, que têm de ser colocadas em gargalos

de garrafa porque não há nada mais onde pô-las.” (2000: 102-103)

Enquanto o inspetor Flambeau entendia que «nenhum esforço de imaginação» iria ser capaz de estabelecer uma relação produtiva entre estes itens, o Padre via tal relação:

“ — Este Glenlyle detestava a Revolução Francesa. Era um entusiasta do ancien régime e estava a tentar restabelecer literalmente a vida familiar dos últimos Bourbons. Tinha rapé porque era o luxo do século dezoito, velas de cera porque era a iluminação do século dezoito. Os bocados de mecanismo de ferro representam o passatempo de serralheiro de Luís XVI, os diamantes são para o colar de Maria Antonieta.” (2000: 103).

Com uma «ideia tão extraordinária» – na qual o detetive estava prestes a encaixar a verdade dos factos – o Padre Brown, não cren-  
do na verdade do que afirmara, apenas queria contrariar a ideia de que «ninguém podia relacionar rapé com diamantes, mecanismos e velas». E fez, por isso nova investida:

“ — O falecido conde de Glenlyle era um ladrão. Vivia uma segunda e tenebrosa vida como arrombador. Não tinha castiçais porque só usava estas velas cortadas na lanterna que transportava. O rapé era utilizado por ele como os mais ferozes criminosos utilizavam a pimenta: para atirarem densas massas na cara de um captor ou perseguidor. Mas a prova final está na curiosa coincidência dos diamantes e das pequenas rodas de aço. Decerto que isso vos explica tudo. Os diamantes e as pequenas rodas de aço são os únicos dois instrumentos com os quais se pode cortar uma vidraça.” (2000: 104).

Novamente, e perante a expectativa de quem o escutava, de encontrar verdade na sua explicação, Brown recuava. Uma vez mais, não acreditava na verdade de tal divagação, motivada apenas pelo facto de lhe terem dito que «ninguém podia relacionar as quatro coisas». Não pararam por aqui as formulações mas estas são suficientes para ilustrar a possibilidade de construir diferentes enunciados aparentemente coerentes. Como rematava Brown no final das suas alegações, «dez filosofias falsas podem explicar o universo, dez falsas teorias podem explicar o castelo de Glenlyle». A ordem da qual parece depender o museu será assim, seja ela qual for, algo de irrevogável? Concluindo com Alberto Manguel, parece haver uma con-

O primeiro museu universitário – o primeiro museu construído com o propósito de estudar um grupo específico de objetos – foi o Museu de Ashmolean em Oxford, fundado em 1683. O seu acervo principal era uma coleção de coisas estranhas e maravilhosas reunidas por dois John Tradescants, pai e filho, no século anterior, e enviado para Oxford por barca a partir de Londres. Estes tesouros incluíam: Uma camisa da babilónia. Diversos tipos de ovos da Turquia; um considerado como ovo de dragão. Ovos de Páscoa dos patriarcas de Jerusalém. Duas plumas de cauda da fénix. A garra do pássaro rocha: que, como os autores relatam, é capaz de apanhar um elefante. Dodar, da ilha Maurícia; não pode voar por ser muito grande. Cabeça de lebre com muitos chifres de três polegadas de comprimento. Peixe-sapo e um peixe com espinhos. Coisas diversas esculpidas em caroços. Uma bola-braseira para aquecer as mãos das freiras.

Uma pluma de fénix e uma bola para aquecer as mãos das freiras têm pouco em comum. Porém, o que mantém coesa esta extraordinária lista é o fascínio que estes objectos produziram, há três séculos, na mente e no coração dos dois John Tradescants. Quer estes objectos representassem a ganância ou a curiosidade dos Tradescants, a sua visão do mundo ou um reflexo do escuro das suas almas, aqueles que visitaram o Museu Ashmolean nos finais do século XVII encontrariam um espaço ordenado, por assim dizer, pela paixão que conduzia os Tradescants.

Manguel (2009: 131–132).

dição à qual o museu não pode escapar:

“A curiosa construção que se conhece como museu é, acima de tudo, um local de ordem, de espaço organizado, de sequências, pré-determinadas. Mesmo um museu que albergue uma coleção aparentemente heterogénea de objetos, reunidos, ao que pareça, sem um claro propósito, acaba por ser definida [...] por um rótulo exterior `identidade particular de cada uma das suas peças: a identidade de quem fez a coleção, por exemplo.” (2009: 131).

Mas será esta condição do museu redutora a ponto de o enclausurar na sua réplica contínua e ensimesmada? Ou poderá este *lugar-comum* ser ponto de partida para configurar outro lugar? Qual é o lugar, afinal, do museu? Um lugar que (co)responde a uma função? Um lugar no qual é suposto cumprir-se um dever? Um lugar onde é suposto encontrar prazer? Ambos? E será um lugar onde se constrói ou um lugar onde se habita o já construído? Vejamos um exemplo ilustrativo, relatado pelo arquiteto Louis Kahan. Debatia ele com os seus alunos a hipótese de projetar um clube de meninos – a necessidade de definir um lugar e o caráter de tal clube, tinha-os levado a uma discussão prolongada – quando, na terceira semana, tendo questionado um aluno que «não dizia nada, a menos que fosse interpelado» sobre o assunto, ele respondeu:

“Acho que um clube de meninos é um lugar «de». Não é um lugar «para», mas um lugar «de». Um lugar que, no fundo, deve ser «de» onde você vem, e não «para» onde você vai.” (2002: 26–27).

Face a esta ideia de um lugar que não é preparado *para*, que não é entendido *para*, que não é indicado ou reservado *para*, o arquiteto reflete sobre a sua própria infância, encontrando nela o sentido da inspiração mais do que o da organização:

“Quando eu era menino, costumávamos arremessar bolas nas janelas das casas. Nunca íamos até uma área de lazer: o espaço para brincar era imediatamente criado. A brincadeira era inspirada, não organizada.” (2002:26).

Mas o museu não é, afinal, o lugar onde a suprema ordem mantém estabilizada a sua organização? Um lugar onde o passado encontrou – e o presente procura – funções que o prolongam como lugar *para*? E se o olharmos mais como «um lugar de» em vez de «um



lugar para>>? Haverá diferenças? Se sim, em que consistem? Estarão essas eventuais diferenças relacionadas com diferentes paradigmas? E como se traduzem em termos públicos?

Vejamos alguns dos conceitos que procuram definir e caracterizar o museu enquanto lugar de tensões, mudanças, transformações. À luz da Nova Museologia e refletindo, entre nós, sobre práticas narrativas na profissão museológica, Alice Semedo apura os seguintes pares de oposições que enunciam, respetivamente para o museu *velho* e para o museu *novo*, os seguintes atributos:

“Indiferente vs interventivo, atento ao presente, provocador, estimulante; mudo vs comunicativo; depósito, repositório, refúgio, túmulo, poeirento vs vivo, dinâmico; frio, morto vs atrativo, agradável, habitável; erudito vs investigação; cultura geral vs escola de conhecimentos especializada; não utilizável vs utilizável, serviço público, instrumento; lugar de transmissão vs lugar de encontro de culturas; estático vs activo; elite vs todos os sectores da população, acessível; lazer vs educação, aprendizagem.” (2006: 85).

Este esquema de adjetivações sugere que a oposição de conceitos, uma vez tomados como princípios de orientação do museu seria garantia da sua mudança relativamente ao passado. Mas o museu conseguiu romper com tal passado? E, se o conseguiu, terá conseguido também mudar a percepção que temos dessa mudança? Não estaremos ainda reféns de uma imagem – real ou não – cristalizada do museu? Da recorrente imagem de um lugar exclusivo e não inclusivo? Seja como for, não é difícil encontrar entre quem sobre o museu reflete a convicção de que este tem – mesmo que seja mais ao nível do potencial do que ao nível das condições – a capacidade de se oferecer de forma emancipada, atualizada, inclusiva na perspectiva de quem os frequenta e poderia frequentar. Mas, pensando por dentro do museu e não a partir de fora, de que forma poderão os museus praticar colocar em prática estas possibilidades? Como poderão fazê-lo sem ter de operar transformações inoportáveis ou inexecutáveis? Como rentabilizar e otimizar meios revendo intenções e refazendo práticas orientadas para a comunicação com o público? A atividade de um museu é física e concetualmente complexa. Desde a gestão de modelos à gestão de recursos, o seu planeamento depende de um conjunto de fatores que Gail Dexter Lord e Barry Lord polarizam entre o «planear para as pessoas», o «planear para

Se falamos de pessoas, falamos de múltipla personalidade, logo de mobilidade. Falamos, portanto de alvos-móveis. E não fixos, à espera da nossa intervenção. Segundo Ian Hacking, pensamos as pessoas “como classes determinadas, definidas por propriedades determinadas” mas, diz o autor, à medida que sabemos mais acerca destas propriedades, a nossa capacidade de controlar, ajudar, transformar ou emular aquelas pessoas aumenta. Mas na verdade não é bem assim. Elas são alvos em movimento, porque as nossas investigações interagem com elas e transformam-nas. [...] Por vezes, as nossas ciências criam tipos de pessoas que, num certo sentido, até então não existiam. A isto chamo «formar pessoas».

Hacking (2011: 95).

Diagnóstico e resposta de Nina Simon:

*«As instituições culturais são irrelevantes para a minha vida». Ao solicitar e responder às ideias dos visitantes, histórias e trabalho criativo ativamente, instituições culturais podem ajudar a tornar as audiências pessoalmente investido em tanto o conteúdo como a saúde da organização.*

*«A instituição nunca muda – que visitei uma vez e eu não tenho nenhum motivo para voltar». Através do desenvolvimento de plataformas em que os visitantes podem compartilhar ideias e se conectam uns com os outros em tempo real, as instituições culturais podem oferecer mudando experiências sem incorrer em custos de produção de conteúdo em curso pesados.*

*«A voz autoritária da instituição não inclui meu ponto de vista ou dar-me contexto para entender o que está apresentado». Ao apresentar múltiplas histórias e vozes, instituições culturais podem ajudar o público priorizar e entender o seu próprio ponto de vista no contexto de perspectivas diversas.*

*«A instituição não é um lugar criativo onde me posso expressar e contribuir para a história, ciência e arte». Ao convidar os visitantes a participar, as instituições podem apoiar os interesses daqueles que preferem fazer e fazer, em vez de apenas assistir.*

*«A instituição não é um lugar social confortável para mim falar sobre ideias com amigos e desconhecidos». Ao projetar oportunidades explícitas para o diálogo interpessoal, as instituições culturais podem distinguir-se enquanto locais do mundo real como desejáveis para discussão sobre questões importantes relacionadas com o conteúdo apresentado.”*

Simon (2010: iii–iv).

as coleções» e o «planear para as construções», polos que entendem interativos e não lineares. Mas não serão estas diferenças apenas faces de uma instituição que se vê obrigada a cuidar de todas elas para o devido funcionamento de cada uma delas?

Na perspetiva da gestão do museu, Scott Lash propõe o museu «intensivo» e o museu «extensivo». E Mark O’Neill (2001) propõe o conceito de museu «introvertido» e «extrovertido». O primeiro, voltado para si mesmo, tendo no centro das suas preocupações a gestão de coleções; o segundo, voltado para o exterior e centrado nas pessoas.

Este autor não faz propriamente juízo de valor sobre uns e outros, referindo que há bons e maus museus em ambas as categorias. Existem assim museus mais introvertidos ou mais extrovertidos e existem museus que se equilibram bem em ambas as características. Estas classificações, mais ou menos abertas, poderão ter porventura uma expressão prática mais evidente se convocarmos um outro conceito, o de «participação». Em que medida poderá a participação ser relevante na relação entre o museu e o público?

Nina Simon defende o *Museu Participativo* como estratégia que não pretende substituir as instituições ou as suas práticas tradicionais mas emancipá-las, mudar a condição da sua relação com os públicos. Começando pela avaliação dos sintomas, cujos termos nos parecem confirmar uma experiência generalizada, comum a qualquer visitante de qualquer museu em qualquer lugar, a autora propõe uma mudança que, no seu entender, pode ser assimilada por qualquer museu. Diz Simon:

“Todos os projetos participativos são baseados em três valores institucionais: desejo de captar e envolver os participantes; confiança nas capacidades dos participantes; capacidade de resposta às ações e contribuições dos participantes.” (2010: 184).

Esta abertura aos visitantes enquanto convite à participação obriga ao exercício da mediação concertado com a oferta de condições de partilha, e estas devem ser capazes de garantir espaço concetual para ser justamente ocupado pelos visitantes. Neste sentido, a investigadora valoriza a narrativa e as diferentes vozes que as enunciam:

“Ao apresentar múltiplas histórias e vozes, as instituições cul-

turais podem ajudar o público a dar prioridade ao seu próprio ponto de vista e a entendê-lo no contexto de perspectivas diversas.” (2010: 184).

A diversidade de vozes emissoras poderá então substituir a voz única (real ou imaginada pelo visitante) com que na parede ou na vitrina as peças *falam* ao público? Poderão ir estas vozes ao encontro das necessidades de quem as escuta? No domínio das *necessidades dos visitantes*, um dos fatores a ter em conta pelos responsáveis pelos museus, segundo Barbara Soren (2003: 55) diz respeito às *experiências individuais, aos interesses, ao background cultural, incluindo as percepções sobre os museus*.

Ora estas últimas podem apresentar-se particularmente problemáticas, se pensarmos nas percepções construídas por quem não visita os museus ou deixou de os visitar. Como poderão ser chamadas as pessoas, como poderão ser modificadas as percepções? Voltamos ao museu como lugar de educação e de aprendizagem em favor da experiência do visitante. Categorizando esta experiência através do seu Modelo Contextual de Aprendizagem John Falk e Lynn Dierking (2000) consideram determinante a atenção ao contexto de aprendizagem como fator de sucesso da mediação no museu:

“Os museus poderiam ser ainda mais eficazes na configuração de contextos de aprendizagem de livre escolha, se a equipa tiver compreendido melhor a natureza da aprendizagem, as razões pelas quais as pessoas procuram e usam a museus como lugares de aprendizagem pessoal, e como os fatores contextuais podem ser usados para facilitar a aprendizagem.” (2000: 204).

E como poderá a aprendizagem ocorrer? Que outras implicações deverão ocorrer para subsidiar e facilitar a aprendizagem? A experiência é frequentemente apontada como fator de relevo. Mas de que falamos quando falamos de experiência? Debruçado sobre o significado da experiência no museu, Neil Kotler:

“O que se entende por experiência? Ela tem muitos significados [...] experiência é a totalidade do entendimento e significado que uma pessoa acumulou na vida. É algo que é conhecido através de estímulos sensoriais. É um acontecimento intenso, visceral, emocionante, e extraordinário. É um estado perceptual que combina emoção intensa e reflexão. A experiência é algo que

Em *Mentes que Mudam*, Howard Gardner dá-nos conta, a partir da definição das inteligências múltiplas, de que *a mente humana é uma criação humana, e todas as criações humanas podem ser modificadas. Não precisamos refletir passivamente a nossa herança biológica ou as nossas tradições culturais e históricas. Podemos mudar nossa mente a mente das pessoas que nos rodeiam.*

Gardner (2005: 208).

Defendendo uma conexão entre a identidade, as motivações e a aprendizagem dos visitantes nos museus, John Falk apurou e categorizou cinco tipos de visitante:

*Exploradores: os visitantes que manifestam um interesse genérico motivado pela curiosidade sobre o conteúdo do museu. Esperam encontrar algo que vai atrair a sua atenção e alimentar a sua aprendizagem.*

*Facilitadores: os visitantes que estão motivados socialmente. A visita concentra-se em capacitar principalmente a experiência e aprendizagem de outras pessoas através do seu acompanhamento no grupo social.*

*Profissionais / Amadores: Visitantes que sentem um laço estreito entre o conteúdo do museu e as suas paixões profissionais ou amadoras. As suas visitas são normalmente motivadas por um desejo de satisfazer uma relação com um conteúdo específico.*

*Aqueles que procuram experiência: os visitantes que estão motivados para visitar, porque percebem o museu como destino importante. A sua satisfação deriva principalmente do simples facto de ter 'ido lá e feito isso'.*

*Recarregadores: os visitantes que procuram principalmente uma para ter uma experiência espiritual e contemplativa. Vêem o museu como um refúgio do mundo da-a-dia de trabalho ou como uma confirmação de suas crenças religiosas.*

Falk (2013: 117).

afeta um indivíduo em termos pessoais. É participar em eventos diretamente e não como espectador.” (2003: 12).

Este autor, para quem “encontrar significado pode ser uma experiência. Ponderar e discernir padrões em arte pode ser uma experiência. Ver-se envolvido num devaneio pode ser uma experiência. Sentir espanto e encantamento pode ser uma experiência”, propôs, juntamente com Philip Kotler (2008: 303) seis tipos de experiência – *experiência de percepção estética, visual e sensorial, experiência social, experiência recreativa, experiência de aprendizagem, experiência de celebração da criatividade, experiência de encantamento e grandiosidade* – ressaltando que estes tipos de experiência não são estanques.

A ideia de experiência enquanto participação adquire assim sentido no plano do visitante, em detrimento da sua posição de espectador. Neste contexto, Alan Brown (2004: 12) apurou – a partir de trabalho de campo baseado na entrevista de visitantes – cinco modos de participação e suas atividades correspondentes, anotando que estas atravessam qualquer questão de disciplina, de género, de contexto cultural ou de competência. Trata-se de participação: i) *inventiva*, no envolvimento particular e idiossincrático; ii) *interpretativa*, como acto criativo envolvendo a auto-expressão; iii) *curatorial*, operada pela seleção e organização em consonância com a sensibilidade particular; iv) *observacional*, compreendendo experiências selecionadas ou consentidas em função de expectativas sobre o valor; v) *ambiental*, assente no experimentar consciente ou inconsciente daquilo que, ultrapassando o indivíduo, não passa pela escolha.

Por sua vez, estes modos de participação integram diferentes valores. Sob reserva da dificuldade de apurar dados de tal complexidade – principalmente porque a ação que envolve a participação em muito escapa à consciência imediata – Brown (2004: 15) enuncia os valores produzidos nesta participação: i) *valor cognitivo*, pois o envolvimento cerebral faculta a renovação ou aquisição de novas habilidades cognitivas; ii) *valor estético*, na medida da alteração das condições subjetivas e intrínsecas do indivíduo; iii) *valores físicos*, associados ao envolvimento do corpo, interpelado, desafiado; iv) *valor emocional*, já que a implicação do participante tem canal aberto para a emoção, agindo sobre o sentimento; v) *valor socio-cultural*, pela conexão que estabelece entre o indivíduo e a comunidade, seja ao nível do acesso a outras formas de expressão cul-

tural, seja ao nível da manutenção da memória, ao património; vi) *valor político* como oportunidade para fomentar pontos de vista; vii) valor espiritual, que, embora seja difícil de perceber, é referido por certos participantes como valor associado à transformação; viii) *valor global* associado à formação de identidade, envolvendo nomeadamente a auto-confiança e a auto-estima.

Como vemos, a amplitude desta paleta de valores, no contexto da experiência de visita, reclama o sentido e os sentidos na relação intrincada entre a mente e o corpo, cuja relação dicotómica continua a dar sinais de resistência. Nas palavras de Rudolph Arnheim:

“A educação limitou-se quase exclusivamente à manipulação indireta da experiência através de palavras e números; os sentidos vieram associados aos sexo separado do amor tão fatalmente como a visão o foi da compreensão. A sensação tornou-se sensualidade – no melhor dos casos um passatempo agradável, no pior, uma distração pecaminosa das procuras mais elevadas da mente e do espírito.” (1997: 140).

Arnheim reivindica por isso uma retoma do uso dos sentidos como condição para a valorização da experiência no contacto com a arte – e, por extensão (tomando de empréstimo), para a experiência estética no museu:

“É necessário ressuscitar em nós a consciência das funções vitais que a arte preenche. E em última análise isto exige uma valorização geral da atividade sensorial, da qual a arte é a flor mais bela. Subestimar a arte é apenas uma das consequências particulares de subestimar os sentidos.” (1997: 139-140).

Esta subestimação parece ser, por força do hábito, conduzida em círculo vicioso, onde os sentidos de quem potencialmente usufrui perdem tal como perde o sentido aquilo que é objeto de usufruto. Também nas palavras de Jean Pierre Changeux (1997) encontramos um alerta que não confina a experiência a um espaço furtivo ou insignificante mas marcante e duradouro:

“A contemplação torna-se *recreação*, em que as hipóteses que o quadro provoca ao espetador são postas à prova. Formas, imagens e indícios recrutam objetos de sentido que podem eventualmente sair do quadro intencional do artista e encontrar-se

*Modelo Contextual de Aprendizagem:*

*Contexto pessoal: motivação e expectativas; conhecimento prévio, interesses e crenças; escolha e controle; Contexto social: Mediação dentro do grupo de mediação sociocultural; facilitar a mediação por outros; Contexto físico: organizadores avançados e orientação; design; reforço de eventos e experiências fora do museu.*

Falk e Dierking (2000: 178).

A partir de Falk e Dierking, Peter van Mensch propôs-se focar o contexto físico, e, em *Characteristics of exhibitions*, estruturava analiticamente as exposições enquanto *objetos concebidos* (Mensch, 2003) em favor do seu mapeamento enquanto *objetos percebidos* na perspetiva do visitante. E, evocando a nova museologia e os seus reflexos na obra de François Dagognet, Mensch referia os *três aspectos da identidade estrutural de uma exposição*:

*Ao nível da estrutura: “contextualizar os objectos” (Museu revertido); Ao nível do estilo: “problematizar a observação” (Museu problema); Ao nível da técnica: “explorar a informação” (Museu interativo).*

Mensch (2003:9).

Para determinado observador, as *Três Graças* de Tintoretto, constituirá meramente um auxiliar para a sua imaginação libidinosa e ele terá usado o quadro como pornografia. Mas para outro, essa observação poderá constituir o ponto de partida para uma meditação sobre a mitologia grega [...] acaso terá sido o que aconteceu quando Keats olhou para uma urna grega. Se o foi, o uso que ele deu à observação desse vaso foi admirável, mas admirável a seu próprio modo e não como uma apreciação da arte cerâmica.

Os usos dados a quadros são extremamente variados e muito haveria a dizer sobre bastantes deles. Mas há apenas uma coisa que podemos confiantemente dizer contra todos sem exceção – e é que, na sua essência, não são apreciações de quadros.

A verdadeira apreciação requer o processo inverso. Não devemos soltar rédeas à nossa subjectividade e tornar as pinturas o seu veículo. Devemos começar por pôr de parte, tão completamente quanto possível, as nossas ideias feitas, os nossos interesses e as nossas associações mentais.

Devemos dar espaço ao *Marte e Vénus* de Botticelli, ou à *Crucificação*, de Cimabue, desimpedindo o nosso próprio espaço. E depois deste esforço negativo, é a vez do positivo. Temos de usar os nossos olhos. Devemos olhar e continuar a olhar até termos, de certeza certa, visto o que ali está. Sentamo-nos em frente do quadro para que ele nos faça algo, não para fazermos algo com ele. A primeira exigência que nos faz uma obra de arte é a da entrega. Olhar. Escutar. Receber. Retirarmo-nos do caminho. (E não vale a pena perguntarmo-nos primeiro se a obra à nossa frente merece essa entrega, porque, antes de nos entregarmos, é impossível sabê-lo)

C. S. Lewis (2006: 32–33).

na memória a longo prazo do espectador, registadas depois de experiências individuais [...] a obra de arte, pela sua faculdade de despertar, *abre-se* a uma multiplicidade de experiências de pensamento que deixam um maior espaço ao subjetivo, à experiência individual.” (1997: 33).

Colocando a questão da experiência por outras palavras, e na voz e testemunho do escritor C.S.Lewis (2003), frente a um quadro «fazemos coisas com» ele, em vez de nos disponibilizarmos para que seja ele a *fazer-nos alguma coisa*. Mas, perguntamos nós, será este nosso encontro com o quadro, algo do domínio do “fazer”? O autor das *Crônicas de Nárnia* remata que, tal como um brinquedo, a finalidade do quadro não é senão a de “estimular e libertar certas atividades na criança”. A partir da sua própria experiência frente à pintura, o autor confessa:

“[Para mim] tinha a maior importância aquilo de que a pintura era a representação, quase nada o que a pintura era. Assim, funcionava quase como um hieróglifo. A partir do momento em que despertava as minhas emoções, a minha imaginação, para as coisas representadas, o seu papel estava terminado. A observação prolongada e minuciosa do próprio quadro não era necessária. Inclusive, poderia impedir a actividade subjectiva. Tudo indica que a minha experiência de então face à pintura era muito semelhante ao que a da maioria permanece toda a vida.” (2006: 28).

Como vemos, C. S. Lewis rejeita uma presença meramente baseada no subjetivo como subjetivismo que corre o risco de prolongar apenas o que já está *adquirido*, ou o refúgio no lugar-comum, conferindo apenas espaço – não ao exercício da curiosidade – mas ao exercício da confirmação, possivelmente reduzido ao interesse sobre os sinais de «perícia do pintor» ou sobre o tema narrado, por exemplo:

“A verdadeira objeção contra essa forma de desfrutar uma pintura é a de que nunca conseguimos ir além de nós próprios. O quadro, assim usado, só pode suscitar em nós o que já em nós está. Não conseguimos atravessar a fronteira dessa nova região que a arte pictórica, como tal, acrescentou ao mundo.” (2006: 36).

O museu será assim um lugar de diálogo? De deriva? De submissão? E a mediação? Entre nós, Inês Ferreira propõe que os objetos mediadores possam colmatar a dificuldade de comunicação nos mu-



seus, no sentido de uma relação biográfica:

“Os objetos mediadores textuais – textos de parede, tabelas, roteiros, etc – são ainda, muitas vezes, o único objeto mediador que encontramos nos museus. Dão-nos informação histórica e artística sobre os objetos, mas não propõe modos de ver e de relacionar, muito menos propõe perspectivas diversas e pontos de relacionamento com o eu de cada um.” (2014: 4).

Recordamos a este propósito que a informação disponível nos nossos museus, tal como a informação publicada online (Matriznet) decorre do trabalho de inventariação que segue normas estabelecidas e funcionais em termos do trabalho dos museus. No entanto, a informação – que é do domínio público, quer nos catálogos online quer nos museus em fichas que acompanham os artefactos expostos – raramente é trabalhada no sentido de abrir um espaço de comunicação alargado. Mas poderá o museu ultrapassar este estado de situação em que, por um lado, produz uma quantidade considerável de informação ao mesmo tempo que, não raramente, assume carência ao nível de comunicação com o público? E poderá a tecnologia contribuir para rentabilizar e otimizar o existente e ao mesmo tempo fornecer novos modos de mediação? As vantagens práticas e semânticas do suporte digital serão pacificamente aceites no contexto da comunicação e mediação. Registamos, na voz de Jeffrey Schnapp e Michael Shanks as seguintes potencialidades da cultura digital:

“Intercâmbio e fácil justaposição de material e prática no domínio dos media que antes estavam separados; a multiplicação das saídas possíveis em prejuízo de saídas predeterminadas; o surgimento de novas configurações sociais para a inovação e a criação.” (2008: 8).

Face aos suportes físicos, o suporte digital não só permite economizar meios como oferece soluções cujas valências são exponencialmente multiplicadas:

“A digitalização permite a recolha da imagem em movimento, imagem fixa, música, texto, design 3D, banco de dados, levantamento geológico, detalhe gráfico, projeto arquitetónico, visita virtual, num único ambiente. Estes poderão ser infinitamente manipulados e movidos nesse espaço sem perda.” (2008: 8).

*«Os museus ainda são necessários?»*, Perguntou Charles Watkins. A sua resposta é: sim, mas só quando eles funcionam como “verdadeiros museus”, que significa restaurar a centralidade de objetos. A ‘instrução através de objetos’, como preconizado por Watkins, não deve seguir as linhas tradicionais. Os museus devem desafiar e provocar os visitantes de uma forma agradável e emocionante como um contributo único para a moldagem da consciência da sociedade, estimulando as pessoas e comunidades individuais dentro da sociedade para unir o passado eo presente, na perspectiva do futuro, e identificar-se com mudanças estruturais indispensáveis e chamando outros adequado ao seu contexto sócio-cultural particular.

Peter Mensch (2003:11).

*Os visitantes do museu aprendem mais e estão mais inclinados para contribuir e compartilhar quando as suas atividades se concentram em temas específicos e num limitado número de objetos ou exposições. E a aprendizagem ocorre quando os visitantes dos museus deixarem de ser vistos como recipientes passivos e começarem a ser reconhecidos como constructores ativos de significados não só nas suas cabeças mas através de conexões e criações no mundo, no ecrã, no museu e para além dele.*

Kevin Walker (2008: 121).

Cremos ser pertinente referir que a experiência negociada por intermediários (agentes humanos ou não) não deve ser a única a ter em conta, sob pena de enfraquecer o valor dos artefatos. Ademais, porque este enfraquecimento nos parece provocar o mesmo efeito no sujeito que dele usufrui, muito para além do exercício racional sobre este usufruto. A este propósito, lembra-nos Arnheim:

“Diz-se: isto é um hexágono, um dígito, uma cadeira mas quando abrimos os olhos às qualidades dinâmicas apresentadas por qualquer uma dessas formas, vêmo-las como portadoras de sentido expressivo.” (1974: 845).

As potencialidades que julgamos estarem à vista de qualquer visitante que entra num museu, têm, no entanto, que passar deste estado a um outro: aquele em que o visitante é convidado a ultrapassar a sua relação à vista com as coisas aí expostas. A sugestão de um museu participativo que suplante a relação canónica e hegemónica estabelecida entre os seus artefactos e o público que deles usufrui, ainda contrasta com a realidade na qual o visitante encontra como «objeto mediador» dos artefactos apenas elementos textuais – ficha técnica, descrição, etc – que resultam do trabalho de inventariação. Como palco de um encontro privilegiado com a realidade – outra – envolvente do objeto e do sujeito, o museu é um lugar dialógico cuja pro-atividade é particularmente sugestiva nas palavras de Jorge Wagensberg:

“Um museu é um bom lugar para pensar porque nele coincidem objetos e ideias que de outro modo dificilmente chegam a aproximar-se entre si. Isto aumenta a possibilidade de colisão. Estas podem ser de três tipos: objeto com objeto, ideia com objeto e ideia com ideia. Cada reação é uma oportunidade para a emergência de um novo objeto ou de uma nova ideia. Um museu é realidade concentrada. Um museu é um reator de ideias.” (2013: 15).

Os princípios atrás referidos, no contexto participativo, encontram aqui um reflexo particular, na medida em que este «reator de ideias» elimina qualquer passividade no participante. Neste contexto, o domínio de estudo da cultura material, entendida como “meio através do qual a interação humana e a socialização têm lugar” (Fahlander, Oestigaard, 2004:10) ganha um espaço incontornável: aquele em que o sujeito e o objeto se tornam interlocutores, num diálogo onde um e outro desempenham um papel de igual importância; aquele



em que a comunicação entre ambos se dá no plano biográfico. Vejamos em que consiste e quais as potencialidades deste diálogo no contexto do museu.

Se às coisas pode ser atribuída uma vida social, como sugeriu Appadurai, então elas prestam-se a ser biografadas, tal como as pessoas. A possibilidade de traçar delas uma biografia cultural foi proposta por Igor Kopytoff (1991) nos seguintes termos:

“Ao elaborar a biografia de uma coisa, formulam-se perguntas semelhantes àsquelas relacionadas com as pessoas: na perspectiva sociológica, quais são as possibilidades biográficas inerentes ao seu «status», período e cultura, e como acontecem tais possibilidades? De onde provém a coisa e quem a fez? Qual foi o seu percurso até agora...? Quais são as «idades» ou períodos reconhecidos na «vida» da coisa e quais são os seus indicadores culturais? Como foi mudando o uso da coisa através da idade, e que acontecerá quando chegar ao final da sua vida útil?” (1991:92).

Neste domínio, Janet Hoskins lembra a vasta produção de aproximações biográficas aos objetos e anota que “esta noção de biografia – emprestada da teoria literária – tem proporcionado novas perspectivas no estudo da cultura material e levantado novas questões sobre o modo como as pessoas se envolvem com as coisas que fazem e consomem” (2006: 82). Esta abertura à comunicação entre pessoas e objetos justifica maior permeabilidade das práticas no museu, na relação com os seus potenciais públicos. Isto, dependendo da vontade de valorizar e utilizar recursos concetuais (e operacionais) potencialmente disponíveis. Hoskins anota que as experiências com a escrita biográfica sobre os objetos assumiram duas vertentes:

“(1) «biografias de objetos» que começam com a pesquisa etnográfica, e que, assim, tentam oferecer uma narrativa sobre a forma como certos objetos são percebidas pelas pessoas a eles ligados e (2) «esforços para interrogar os próprios objetos», que começam com a pesquisa histórica ou arqueológica e tentam «dar fala» a objetos mudos, colocando-os num contexto histórico, relacionando-os com fontes escritas tais como diários, inventários, registos comerciais, etc. A primeira tem sido principalmente o domínio de antropólogos [...] a segunda principalmente o domínio dos historiadores da arte, historiadores e arqueólogos.” (2006: 78).

*Atualmente os teóricos da educação estão a tentar integrar conceitos pós-estruturalistas como “evento” e “experiência” nos processos de educação. Com isso, o ‘impossível’ se torna uma categoria tão importante e tão ativa como o “possível”.*

Nora Sternfeld (2013: 142).

*A cada momento, a vida, gloriosamente improvável, avança. Provavelmente programada, deliberada, ambiciosa, tensa, em tal caso, mas imersa numa nuvem turbulenta de solicitações que teríamos que chamar meteorológica. Lúcidos, com nossa coroa volúvel de circunstâncias, entendemos ou conhecemos melhor, a nossa felicidade aumenta diariamente – esta é a aventura.*

Michel Serres (2009: 299).

Mas estas vertentes não são irredutíveis e há disso sinais, segundo a autora, que têm sido dados por antropólogos, quer na abordagem de arquivos quer de coleções museológicas. Refletindo, entre nós, sobre as práticas museológicas a par com as universitárias, Ali-ce Semedo alerta para a necessidade de aumentar, justamente, a «agilidade epistemológica». É que, segundo a investigadora:

“Valorizou-se tanto o conhecimento canónico que inclusive quando se reconhecem as abordagens concretas, são frequentemente reduzidas à condição de formas inferiores de conhecimento ou pensadas como meras fases do percurso para alcançar o pensamento abstrato.” (2015: 10).

*Pode-se dizer que há um limite para a participação ativa do visitante nas atividades do museu; o museu tem ainda um papel de mediador entre os objetos e os visitantes. Apesar do seu maior cuidado no atendimento das motivações do público, os museus têm de ajudar os visitantes a formular os seus objetivos. Isso significa também que os museus, nas suas manifestações quer físicas quer virtuais, ainda desempenham um papel importante na apresentação e experiência do nosso património cultural.*

Julia Noordgraaf (2004: 243).

O desenvolvimento de práticas de ensino-aprendizagem-investigação para a transformação dos espaços de aprendizagem passa pela criação de condições de disponibilidade dos objetos face à interpretação, no sentido de ultrapassar o imediatismo da relação:

“Porque na realidade não se trata só de objetos materiais, mas de objetos feitos socialmente que não só se apoiam, mas também servem funções práticas, sempre e inevitavelmente funções simbólicas, semióticas e de comunicação. Por outras palavras, os objetos não são apenas objetos mas também signos.” (2015: 8).

Como reforço desta ideia, e embora noutro contexto, recordamos o que perguntava Roland Barthes n’A Cozinha do Sentido, instalada no seio da cultura material:

“Uma peça de vestuário, um automóvel, um cozinhado, um gesto, um filme, uma música, uma imagem publicitária, um conjunto de móveis, um título de jornal [...] o que poderão eles ter em comum? Pelo menos isto: todos eles são signos.” (1987: 149).

E o autor de *A Aventura Semiológica* respondia que “decifrar os signos do mundo quer sempre dizer lutar com uma certa inocência dos objetos” uma vez que:

“É necessário um constante esforço da observação para nos acomodarmos, não ao conteúdo das mensagens mas à sua feitura [e aqui está] uma grande e difícil tarefa. Porquê? Porque um sentido nunca pode ser analisado de um modo isolado.” (1987: 150).

E não será o museu um lugar particularmente fértil neste domínio? os objetos aí expostos não estarão eles semanticamente carregados, oferecendo-se à relação de diálogo com os visitantes? Aqueles objetos – sobre os quais os visitantes podem pensar, com os quais podem estabelecer comparações, a partir dos quais podem inclusive especular –, o que lhes falta para serem envolvidos de facto neste diálogo? Não estarão eles carregados de vitalidade que é necessário despertar? E essa suposta vida dos objetos, poderá ser revista e atualizada de acordo com o interlocutor que a aborda? Ou este deve procurar apenas o que lhe é institucionalmente *autorizado*? De que forma emancipar este diálogo da relação formal estabelecida pela inércia dos hábitos?

No domínio do estudo da cultura material e particularmente do estudo e gestão de coleções, dispomos de diversos modelos, resultado de propostas de um conjunto de autores que se debruçaram sobre as diferentes hipóteses de abordagem, interpretação e comunicação dos artefactos.

No seu *Método para Interpretação de Obras de Arte*, Joan Rufach (Rufach et al, 1992) propunha a abordagem das obras artísticas de acordo com as seguintes categorias e organização:

“A. Investigações técnicas e formais: Procedimento técnico: materiais; processo de utilização; resultado; Representação formal: elementos essenciais; utilização e combinação de elementos; tema representado; B. Conteúdo social: Significado: leitura de símbolos; assunto. Avaliação histórica: o artista; estrutura social e ideológica; projeção histórica.” (1992: 174).

Susan Pearce (1994) compilou um conjunto de textos de diferentes autores que apresentam e problematizam hipóteses de abordagem dos objetos. Partindo do princípio de que estes “incorporam informações exclusivas sobre a natureza do homem na sociedade”, a investigadora dá-nos conta da necessidade de refletir sobre a forma de abordar os artefactos das coleções museológicas, vendo nestas um contributo singular para o autoconhecimento humano: através de perguntas dirigidas aos artefactos: «o quê, quando, onde, por quem e porquê», Pearce propõe o seu estudo em quatro domínios, e atribui a interpretação final ao somatório de todas as propriedades que eles nos permitem compreender:

Aby Warburg (1866–1929) no seu *Contributo alla storia della cultura* colocava em foco a imagem com a sua vida sempre renovada, analisada no seu serial com um critério quase clínico.

A pesquisa aplica-se à inspiração literária de Boticelli como às tapeçarias de Borgonha, às inscrições dos calendários alemães como à atividade cénica de Buontalenti: os temas são muitos mas não dispersivos, dado que o interesse se desloca do mundo artístico para a esfera da cultura e do uso.

Giulio Carlo Argan (1992: 104).

No seu Método de Análise e Interpretação de Obras de Arte, Joan Rufach parte de Arnold Hauser (1892–1978), em concreto do *dualismo* que Houser estabelece entre *rigor formal* e *naturalismo*, relativamente aos estilos artísticos. Este dualismo expressa-se nos diferentes sistemas filosóficos, através do antagonismo entre *ideia* e *realidade*, *espírito* e *forma*. Tal dualismo, que é constante na evolução da arte, de tempos a tempos encontra-se equilibrado, enquanto noutros momentos um dos aspetos prevalece sobre o outro.

Rufach (1992: 14).

“Materiais, que inclui matérias-primas, design, construção e tecnologia; História, que inclui um relato descritivo da sua função e uso; Meio ambiente, envolvendo todas as suas relações espaciais; Significado, que abrange a sua mensagem emocional ou psicológica.” (1994: 125–126).

Apesar de propor este modelo, Pearce adverte para o facto de que as abordagens que ele admite, embora tenham em potência a capacidade de estudar os objetos «em toda a gama da cultura material», poderão facultar diferentes graus de respostas (ou até nenhuma) quando aplicadas aos artefactos.

Jules D. Prown (1980) em *O Estilo como Evidência*, sustentava a aproximação ao objeto nos seguintes termos:

“Em primeiro lugar, você olha o objeto e descreve as suas características mais óbvias; Em segundo lugar, descreve os seus materiais; Em terceiro lugar, reconhece os elementos de design ou decorativos; Em quarto lugar, compara-o a objetos similares; Em quinto lugar, determina os aspetos decorativos enquanto iconográficos; Em sexto lugar, contextualiza, histórica ou filosoficamente, o seu objeto.” (1980: 210).

Num outro modelo, propunha a abordagem aos objetos através de um conjunto de tópicos agregados a três magnitudes, assim designadas: «Descrição», «Dedução» e «Especulação»:

“Descrição: Registo da evidência interna do próprio objeto; Análise substancial (descrição física); Conteúdo (representação, decoração); Análise formal (tamanho, textura, forma, etc); Dedução: Interpretação da interação entre o objeto e o sujeito; Experiência sensorial (experiência física); Experiência intelectual (apreciação da sua utilização, «mensagem»); Resposta emotiva (subjetiva); Especulação: Formulação de hipóteses e questões que conduzem do objeto à evidência externa (teste e resolução).” (1994: 134).

Elliot *et al* (1994: 114) propôs uma abordagem aos artefactos descrita em forma de tabela na qual são dispostos em linha os seguintes tópicos: *Análise; material; construção; função; proveniência; valor*. E, em coluna: i) *Análise de dados observáveis*; ii) *dados comparáveis (comparação com artefactos)*; iii) *dados suplementares (introdu-*

ção a outras fontes de informação); iv) conclusões.

Para mediar a aplicação deste modelo, é proposta pelo autor uma lista de perguntas, de «questões generalizadas, enquanto guia ou lista de verificação para uso do examinador no processo de investigação». No entanto, Elliot lembra que este processo é relativizado, pois,

“Durante o exame de artefactos completamente diferentes, torna-se óbvio que muitas das perguntas nem sempre [têm a mesma relevância] em qualquer etapa específica no processo de análise. Enquanto as respostas para algumas perguntas são comumente encontradas durante um determinado nível de investigação, os dados das respostas podem ser descobertos em qualquer uma das etapas de recolha de informação. Depende inteiramente da natureza do objecto a ser analisado.” (1994: 117).

Como vemos, a abordagem dos artefactos, no domínio de estudo da cultura material e no contexto da aproximação biográfica, apresenta-se suficientemente esclarecedora sobre as suas potencialidades de desmontagem dos objetos e do seu mapeamento no sentido da comunicação no museu; por outro lado, e pelas próprias condicionantes que lhe são inerentes, a dificuldade de operar e de traduzir linearmente esta abordagem parece mantê-la como processo aberto, logo diversificado e, conseqüentemente, moldável a diferentes contextos, circunstâncias ou interlocutores envolvidos.

Este potencial parece-nos, por sua vez, sugestivo dos benefícios que pode trazer à relação entre os artefactos e o público no museu. Vimos atrás que a *experiência* e a *participação* são também processos abertos por força da sua multiplicidade e complexidade. O que prefigura no nosso contexto, o alargamento das hipóteses de aproximação entre visitantes e objetos.

Não pretendendo autonomizar a discussão das questões abordadas mas apenas informar o nosso projeto, prosseguimos para a abordagem do terreno onde ele será levado a cabo, procurando sinais que possam, à luz das ideias e preocupações aqui expressas, ajudar-nos a dar forma à atuação que nos propomos.

*Cada uma das etapas descritas no método de análise é subdividida em cinco categorias ou grandes áreas de instrução (material, construção, funcionamento, proveniência e valor).*

*As questões generalizadas são destinadas a serem usadas como um guia ou lista de verificação para o examinador durante todo o processo de investigação, durante a colheita de todas as evidências observáveis do artefato, durante a fase de análise comparativa, com a utilização de dados suplementares disponíveis.*

*Durante o exame de uma variedade de artefactos completamente diferentes, torna-se óbvio que muitas das perguntas nem sempre são responsáveis em qualquer etapa específica no processo de análise. Enquanto as respostas para algumas perguntas são comumente encontradas durante um determinado nível de investigação, os dados das respostas podem ser descobertos em qualquer uma das etapas de recolha de informação. Depende inteiramente da natureza do objecto a ser analisado.*

Elliot et al (1994: 117).

The first part of the paper discusses the importance of the research and the objectives of the study. It highlights the need for a comprehensive understanding of the subject matter and the role of the researcher in this process. The second part of the paper presents the methodology used in the study, including the data collection methods and the analysis techniques. The third part of the paper discusses the results of the study and the conclusions drawn from the findings. The final part of the paper provides a summary of the key points and offers suggestions for future research.

The research was conducted in a systematic and rigorous manner, following the principles of scientific inquiry. The data was collected from a variety of sources, including interviews, surveys, and archival records. The analysis was carried out using both qualitative and quantitative methods, allowing for a thorough examination of the data. The results of the study are presented in a clear and concise manner, with the conclusions drawn from the findings being well-supported by the evidence.

The findings of the study have important implications for the field of research and for the broader community. They provide a new perspective on the subject matter and offer valuable insights into the issues at hand. The research also highlights the need for further investigation in this area and suggests specific directions for future work.

In conclusion, the study has successfully achieved its objectives and has provided a comprehensive understanding of the subject matter. The methodology used was sound and the results are reliable. The conclusions drawn from the findings are well-supported and offer valuable insights into the issues at hand. The research also highlights the need for further investigation in this area and suggests specific directions for future work.

## PARTE I

# OS MUSEUS

*O museu é amplamente entendido como uma construção epistemológica profundamente imbuída em processos de desenvolvimento característicos do mundo ocidental, e mais recentemente em processos de globalização. Na realidade, um pouco por todo o mundo, os museus tornaram-se símbolos globais através dos quais a nação ou a comunidade se pode exprimir. Eles são na verdade instituições sociais e culturais distintas, cuja evolução, embora acompanhando mudanças externas sociais e políticas à escala mundial, também foi única para o modus operandi da instituição e para os seus princípios e convicções sobre o que um museu é, o que deve fazer e como deve fazer.* Cristina Pimentel (2005: 261).





## **APROXIMAÇÃO AOS MUSEUS**

A primeira parte do nosso trabalho trata da abordagem dos museus constituídos como corpo de estudo, fazendo uma aproximação. Como atrás referimos, com esta aproximação pretendemos auscultar os seus diretores tendo em vista o contacto com a sua atual realidade. Saber o que têm realizado, como têm organizado a sua atividade, que perspetivas estão a ser trabalhadas no presente, que expectativas têm sobre o futuro.

Lembramos que, com estes dados, pretendemos refletir sobre os termos de uma intervenção que possa responder a duas preocupações: por um lado, a preocupação de otimizar a relação entre o museu e o público na perspetiva de diálogo entre os visitantes e os artefactos; por outro, a preocupação de aceder ao estado atual dos museus no intuito adequar e de viabilizar os modos e os meios a adotar. Isto, na procura da exequibilidade do projeto.

Apesar do interesse que manifestámos na relação entre os museus e os seus públicos, e entre estes e os artefactos, entendemos que a aproximação aos museus não deveria ser esgotada nas questões que se ligam no imediato a esta relação. Pelo contrário, – e particularmente porque sobre a realidade destes museus, na condição tutelar que os reúne, não dispomos ainda de dados capazes de sustentar um exercício mais focado – cremos que poderá ser útil atuar de forma mais abrangente.

Assim, não só nos interessam as questões eminentemente ligadas ao contacto entre museus e visitantes, no domínio da comunicação, da interpretação e mediação, etc, como nos interessam mas também aquelas das quais estas dependem e com as quais que ser articuladas, como as que respeitam aos recursos, às limitações, às condições e motivações eventuais.

Neste propósito, as entrevistas passaram pela elencagem de um conjunto de questões de natureza diversificada – administrativas, programáticas, educativas, etc – que procuram, no seu conjunto, relacionar aspetos que nos parecem à partida traduzir a sensibilidade das instituições museológicas.

Assim, o elenco de questões procurou envolver os museus de forma transversal, através dos seguinte tópicos:

1. A formação do diretor e a sua ligação institucional ao respetivo museu;
2. A organização do museu em termos departamentais e funcionais;
3. A disponibilidade de recursos humanos, a sua qualificação e funções desempenhadas;
4. O programa e as atividades levadas a cabo, os meios e os modos da sua realização face aos diferentes públicos atendidos pelo museu;
5. Os modos e formas de comunicação com o exterior e de promoção da atividade do museu;
6. Os recursos financeiros, origem e formas de gestão e aplicação, nomeadamente no que respeita às prioridades entre os três polos, o da manutenção e obras, o da aquisição e gestão das coleções ou o da interpretação, mediação e educação;
7. O relacionamento entre pares, a eventual cooperação com os restantes museus, quer na retaguarda que na conceção e apresentação conjunta de eventos;
8. A relação do museu com a investigação e com os investigadores no contexto intra e inter institucional;
9. A interpretação e a comunicação de conteúdos, as narrativas elaboradas e disponibilizadas aos visitantes;
10. A forma como *idealiza* um museu, o modelo desejado e respetivas motivações.

Uma vez realizadas as entrevistas, passamos a expor os seus resultados.





## MUSEU ABADE BAÇAL

### O museu

O Museu do Abade de Baçal foi fundado no ano de 1915, em 4 de dezembro, por Decreto-Lei publicado a treze de novembro desse ano, tendo então o nome de “Museu Regional de Obras de Arte, Peças Arqueológicas e Numismática de Bragança”. O nome atual ficou a dever-se à jubilação do Abade de Baçal em 1935, seu diretor até esta data e durante dez anos. O diretor que se lhe seguiu, e que se manteve no cargo durante vinte anos, até ao ano de 1955, teve um papel igualmente importante na defesa da cultura e património regionais.

### O edifício

O Museu está instalado no Paço Episcopal de Bragança, edifício que passou a ser tutelado pelo estado no contexto das determinações que se seguiram à implantação da República, a nacionalização de espólio eclesial. O imóvel foi sujeito a diversas remodelações, até aos anos quarenta, para melhor capacitar o desempenho da função museológica.

### O acervo

O acervo é essencialmente constituído pelas coleções de Arqueologia, Epigrafia, Arte Sacra, Pintura, Ourivesaria, Numismática, Mobiliário, Etnografia. Tem sido aumentado mediante aquisição, doação e legado. A exposição permanente possui dois núcleos, alojados em duas salas, a Sala da Região e a Sala da Arqueologia Pré-Clássica. O primeiro debruça-se sobre a região, o seu passado histórico e patrimonial. O segundo ilustra o percurso das *sociedades recoletoras às primeiras sociedades metalúrgicas*, mostrando *artefactos e manifestações simbólicas* de quem habitou, nos períodos pré e proto-histórico, a região Transmontana – entre outros, estelas decoradas, vasos e outros fragmentos de cerâmica, pontas de seta, machados, alabardas, fíbulas.



Serviços disponibilizados ao público:  
Acolhimento  
Visitas guiadas a grupos organizados  
Loja. Cafeteria  
Exposição permanente  
Salas para exposições temporárias  
Cedência de espaços para eventos

Serviço Educativo:  
Actividades para grupos, escolas e associações: contacto com o espólio do Museu, promovendo o conhecimento e a ligação com o mesmo. Organização de exposições didáticas; ateliers; oficinas; actividades de tempos livres; visitas orientadas; produção de material didático a partir das coleções do Museu e sua relação com os conteúdos curriculares; ações de formação dirigidas a professores.

Edições do Museu: Memórias Histórico-Arqueológicas do Distrito de Bragança, Lisboa, IPM / Bragança, Câmara Municipal de Bragança, 2000  
Apontamentos Arqueológicos – Albino dos Santos Pereira Lopo  
Pelourinhos do Distrito de Bragança: aguarelas de Alberto de Sousa, 1982  
Ferros Forjados do Museu do Abade de Baçal, 1981. O Abade de Baçal. Cinquentenário da Morte, Lisboa, IPM, 1997. Museu do Abade de Baçal. Bragança, Lisboa, IPM, 1994.

Centro de Documentação: Fundo documental especializado em história da arte, com monografias, publicações em série, catálogos de exposições e colecções e teses académicas.

Fonte: <http://www.mabadebacal.com/#/0-MUSEU-02-02/>

Imagem: captura de ecrã. <http://culturanorte.pt/pt/patrimonio/museu-do-abade-de-bacal/>  
Consultado em 14.8.2014

Diretora: Ana Maria Afonso  
Nasceu em 27 de novembro de 1960.  
Formação acadêmica: Licenciatura em História, pela Faculdade de Letras do Porto (1983); Curso de Especialização em Ciências Documentais, pela Faculdade de Letras do Porto (1988); Mestrado em História e Cultura Medievais, pela Universidade do Minho (1998); Especialização em Gestão Pública, pela Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (2009); Parte Curricular do Doutorado em Museologia da Faculdade de Letras do Porto (2013). Experiência profissional: Docente de Ensino Secundário (1983-1990); Coordenadora Pedagógica da Pós-Graduação em Ciências Documentais (2002-2006); Formadora do Curso de Técnicos Superiores e Profissionais de Arquivo (2000-2006); Técnica superior de Arquivo no Arquivo Distrital de Bragança (1987-2000); Diretora do Arquivo Distrital de Bragança (2000-2008); Diretora do Departamento Sociocultural da Autarquia de Bragança (2008-2010); Tem diversos títulos publicados. Enquanto Diretora do Arquivo Distrital Coordenou diversas exposições. É Diretora da revista Brigantia. Diretora do Museu do Abade de Baçal desde 2010.

Disponível em <https://dre.pt/application/file/58693912>. Consultado em 13.3.2015.

## Resultados da entrevista

O Museu Abade de Baçal (que passamos a designar por MAB) funciona atualmente, segundo a sua responsável, com o mínimo de recursos, tendo, para além da diretora, um técnico superior que realiza investigação, dois vigilantes e duas pessoas na manutenção e limpeza das instalações. A este propósito, Ana Afonso afirma que *embora ao nível do regulamento interno estejam consignados, não posso dizer que há serviços porque não há recursos humanos para os dotar: estamos com recursos mínimos e tudo o que seja dito nessa perspetiva é eufemismo*.

O MAB conta ainda com colaboradores contratados ao abrigo de programas de emprego que têm, no reverso da qualidade do seu empenho e desempenho no museu, a precaridade e respetivos efeitos: *trabalhar constantemente com contratos de inserção [é] uma situação muito complicada porque as pessoas só podem estar um ano, quando estão integradas saem: vemos constantemente partir pessoas que se dedicam... é duro*.

Este é apenas um aspeto de um constrangimento ainda maior – a falta generalizada de recursos financeiros – que a diretora considera, apesar de tudo, passo a passo atenuada pela vontade de manter o museu ativo: *fazemos sempre o melhor que podemos, tentamos trabalhar com a comunidade, arranjar parceiros, é isso que nos tem permitido manter o museu com uma atividade, com os recursos quer humanos quer financeiros, que eu acho que é muito boa*.

Sobre esta atividade, Ana Afonso dá-nos conta das principais ações que o MAB tem levado a cabo:

*Temos procurado ter atividades diversificadas, ativar os serviços educativos, tivemos a sorte, a nível da mobilidade estatutária de professores, [de integrar] uma professora de educação na perspetiva das artes, temos um protocolo com o Programa de Educação Estética do Ministério da Educação, programa inovador, o que nos permitiu trabalhar com todas as escolas, sobretudo com o pré-escolar e com o 1º ciclo.*

*Depois, a outro nível, temos tido uma programação razoável de exposições temporárias, com alguns parceiros estratégicos, nomeadamente o Museu da Presidência que nos tem trazido, a custo zero, exposições de grande valor.*

*Temos também aberto portas a projetos que consideramos consensuais com a missão do museu, o que permite ancorar algumas experiências novas, dar a possibilidade também aos jovens.*

Os intervalos do calendário escolar são particularmente aproveitados para a realização de atividades para a infância:

*Temos sempre as atividades dos tempos livres, no Natal, na Páscoa e no verão, temos tido diversas oficinas, sobretudo na perspetiva da educação patrimonial.*

Esta atividade tem sido, segundo a diretora do MAB, aquela que tem sido assumida com regularidade, *para além de [eventos] pontuais, de conferências, de atividades ligadas ao património, de jornadas, de cursos de verão, de formação ligada à preservação, a áreas da museologia, ligadas à gastronomia.*

A esta atividade acresce ainda o trabalho desenvolvido *a nível de acessibilidade, com público diferenciado, público sénior, que nos permite ter uma programação bastante diversificada.*

No que respeita à atividade geral do museu, Ana Afonso conclui as suas observações, dando nota de que aquela tem sido sustentada por estratégias levadas a cabo como alternativa à falta de orçamento: *Tentamos diversificar as atividades no âmbito dos recursos que temos, [todas elas] foram a custo zero, porque não temos orçamento; mas temos parceiros, o que nos permite ter uma atividade que acho que é boa, muito boa.*

Relativamente à questão dos públicos-alvo, Ana Afonso responde com a procura da diversidade que no seu entender tem sido conseguida, mas remete também a questão para a ideia de um investimento mais estruturante no MAB, cujo perfil entende ser determinante para a sua programação: *gostaríamos muito que este museu, digamos, histórico, passasse para museu de território ou museu de cidade onde efetivamente a nova museologia e museologia social fossem o mote, o novo paradigma, estamos a tentar fazer essa transição.*

Sobre a ligação do museu à investigação, à comunidade de investigadores, a diretora considera importante para o MAB manter uma relação que seja capaz de o enriquecer na multiplicidade de pontos

Depois de procedimento concursal [Aviso n.º 5937/2014], Ana Afonso foi reconduzida no exercício do cargo conforme o Despacho n.º 13289/2014 assinado em 22 de outubro de 2014 pelo Diretor Regional de Cultura do Norte António Ponte, também na qualidade de presidente do júri.

Disponível em <https://dre.pt/application/file/58693912>. Consultado em 13.3.2015.

O Programa de Educação Estética e Artística em Contexto Escolar (PEEACE) é uma iniciativa do Ministério de Educação de Portugal que visa desenvolver, junto do Pré-Escolar e do 1.º Ciclo do ensino básico, um plano de intervenção no domínio das diferentes formas de arte.

O PEEACE pretende ir ao encontro dos alunos, famílias e professores, fomentando o gosto pela Arte e enaltecendo o seu papel na formação integral das crianças.

É objetivo desta iniciativa proporcionar aos alunos o acesso a diferentes instrumentos culturais e a diversas formas de linguagem, estimulando a sua criatividade e capacidade de questionar.

Disponível em <http://www.dgidec.min-edu.pt/eea/>). Consultado em 19.12.2015.

de vista, subsidiando-o na sua missão: *[é importante] termos outras pessoas, outros olhares, sem dúvida, sempre com algo a partir da cidadania e do direito à memória; e, entendendo que, neste contexto é crucial promover os museus como fatores de desenvolvimento social, Ana Afonso sentencia: ou fazemos essa conquista ou perdemos o nosso espaço.*

Ainda a propósito da manutenção da atividade investigadora, e uma vez levantada a questão da interpretação e das narrativas no MAB, a sua diretora defende que *tem que se reinventar, tem que se renovar, tem que se fazer essa ligação com a comunidade, tem que fazer o seu estudo.* Refere neste contexto a necessidade de implementar o hábito *de olhar sempre o passado a partir do presente*, de assumir a não existência do *objeto total* em favor de um *olhar sempre subjetivo*, em suma, de promover *novas abordagens*. E remata com a necessidade de *perceber de que forma ele [o museu] se transforma num museu de território [através] de uma análise sociológica.*

À luz deste entendimento, toda a atividade do museu, neste contexto e nas situações atrás referidas passariam, explica Ana Afonso, por uma revisão e ajuste: *ao considerarmos que o território pode ser um objeto musealizável e patrimonializável [isso obriga a] uma complexidade diferente, a uma análise e uma interpretação também diferentes.*

Encontrando-se a realizar doutoramento na área da museologia, Ana Afonso desenvolve um estudo sobre Abade de Baçal. Com este estudo, procura *perceber como é que o seu discurso ainda está atual, como fez a afirmação deste território a partir da sua investigação e como operacionalizou este museu. No fundo é fazer uma análise narrativa dessa interpretação do Abade Baçal, fazer o estudo dessa época e do museu, como é que ele surge e como é que nós, hoje, fazemos disso uma nova leitura.*

Levantada a questão da mediação e focagem nos públicos – e particularmente, nos públicos escolares, sobre a forma como esta ação é programada, Ana Afonso refere que *para além do programa de educação estética do Ministério [da Educação], temos trabalhado com formação de professores, com a análise dentro das metas de aprendizagem, a nível curricular.*



E em termos de avaliação considera tratar-se de *um trabalho consistente e continuado onde, a partir das exposições, trabalhamos essas metas, os conceitos incluídos a nível curricular. A nível de secundário, de facto, por falta de recurso, ainda não tem havido essa ponte que pretendemos [fazer], sobretudo no âmbito patrimonial, porque achamos fundamental.*

Por estas razões, entende que as dificuldades por vezes manifestadas com problemas de transporte, da questão burocrática das saídas para o exterior, não devem ser usadas como argumento para alienar o uso do museu na perspetiva da escola.

Defende a diretora do MAB que *esta aproximação tem que continuar, porque não se entende como, sobretudo a nível de certas disciplinas, e se as metodologias são cada vez mais experimentais, como é que um laboratório extraordinário das diversas áreas da multidisciplinaridade e da interdisciplinaridade como é o museu, pode ser dispensado. Acrescenta que a criatividade e inovação têm que passar por aqui, temos que arranjar pontos de encontro.*

Considerando, neste contexto, as relações de parceria, Ana Afonso considera que, a nível local, há ainda um grande caminho a percorrer, que as parcerias que o MAB mantém com os agrupamentos escolares *tem que dar frutos diferentes. E adianta hipóteses: talvez pensar em aulas que sejam promovidas pelo museu, até para o ensino profissional, porque muitas vezes são os adultos que nunca cá vieram, é uma oportunidade que [os professores] têm para dar uma aula, de a incluírem nos curricula.*

E a diretora do MAB não se fica por aqui. Entende que esta é uma questão que deve procurar a escala que merece no sentido de consolidar algo mais do que uma relação entre instituições; algo que deve, no seu entender, ser fomentada em termos de responsabilidade estatal. Entende pois ser necessário *mesmo ao nível do ensino secundário, [por exemplo], considerar novamente uma disciplina a pensar esta articulação com o próprio ministério da educação, incluir nos curricula uma disciplina de história local, educação patrimonial, [com uma] abordagem multidisciplinar.*

Ana Afonso é peremptória a afirmar o carácter obrigatório da relação entre o museu e a escola, e a necessidade de compatibilizar o uso

*A parceria estabelecida com o Instituto da Juventude tem tido uma importância significativa na execução do programa de Actividades de Tempos Livres do MAB, disponibilizando monitores necessários.*

*Parceria com o Instituto Politécnico de Bragança (IPB): acolhimento e acompanhamento de estagiários no MAB e colaboração do IPB nas actividades deste.*

*Parceria com a Direcção Geral e Inovação do Desenvolvimento Curricular relativa ao Programa de Educação Estética e Artística.*

Relatório de atividade (MAB, 2010).

*Estabeleceram-se protocolos de colaboração com: Escola Superior de Educação; Agrupamento de Escolas Augusto Moreno; Agrupamento de Escolas Paulo Quintela; Agrupamento de Escolas Abade de Baçal.*

Relatório de Atividade (MAB, 2012).

pedagógico dos recursos museológicos, mesmo com os constrangimentos que a ambos – escola e museu – atualmente são colocados: *nós, efetivamente, temos que preparar todos esses materiais pedagógicos com as escolas – que também também estão em crise – os professores também se queixam dos programas muito extensos, da falta de abertura para incluir nos programas mais conteúdos, mas eu acho que isso é preciso para bem de todos nós.*

Embora tenha consciência das contrariedades vividas nas escolas, Ana Afonso não se resigna com o facto de a aprendizagem incluir, por um lado, conteúdos que estão disponíveis no MAB e, por outro desprezá-los: *mas eles têm os projetos educativos, porque é que não hão-de incluir uma visita ao museu, uma aula no museu? Não consigo perceber que se fale de pré-história e não se venha ver a pré-história da sua localidade, não sei qual é essa noção de aprendizagem, pelo menos no meu universo isso é estranho.*

Focando a relação no grupo de museus tutelados pela Direção Regional de Cultura do Norte – e anotando o reencontro crescente – considera que a DRNC, no passado mais ligada ao património, enfrenta o desafio de aferir o modelo de gestão dos museus que passou a tutelar.

Remetendo este desafio para um âmbito mais alargado, o da própria organização e administração estatal, e no qual encontra motivos de preocupação por falta de definição e clareza de objetivos, diz: *Estamos também, neste fervilhar de mudanças, que não percebemos muito bem, na administração pública, que muitas vezes também tem sido estruturada sem percebermos muito bem o que é que se pretende, numa redução cega de recursos sem primeiro fazer uma análise daquilo que efetivamente se pretende manter, o que é fulcral e [o que] não é fulcral, portanto estamos numa fase de transição, aguardemos efetivamente que serenem todas estas águas para nos encontrarmos enquanto instituições também a nível de modelo de gestão e depois sim, haver efetivas parcerias e efetivas conexões porque sem isso é difícil.*

Voltando aos sete museus, e sobre a realização de atividade conjunta, refere que há, *pontualmente, numa atividade ou outra, mas a verdade é que isso exige recursos humanos, recursos financeiros, exige um modelo que é preciso estudar previamente. Pode [por*

*exemplo] haver itinerâncias, não quer dizer que isso seja um modelo de rede, os modelos têm que previamente ser definidos e aí é também necessário haver uma base teórica para o fazer.*

Apesar de anotar estas carências, quer a nível concetual quer a nível material, Ana Afonso vê condições de possibilidade para que os museus atuem conjuntamente. E encontra nessa atuação, mais do que uma possibilidade, uma oportunidade para valorizar o significado patrimonial e o seu usufruto. Neste sentido, diz-nos:

*Acredito que há condições para que isso ocorra e que ocorra uma gestão integrada dentro do próprio território, que acho que também é importante, a nível de museu e monumentos e espaços numa perspetiva mais de património antropológico e da noção de património, eu acho que isso acaba por poder criar condições para se criarem gestões muito mais participadas e mais em rede dentro do próprio património.*

Ana Afonso dá disto exemplos envolvendo o Museu D. Diogo de Sousa (MDDS), com o qual o MAB realizou três exposições financiadas no âmbito do QREN e acredita que surgirão colaborações futuras: *fizemos já o levantamento e a elencagem dessas ideias que podem ser fundamentais para projetos no âmbito do novo quadro comunitário, para preparar as candidaturas.*

Num contexto colaborativo entre os sete museus, a possibilidade de expandir o conhecimento da coleção do MAB a públicos de outras localidades colhe o entusiasmo da diretora pois, no seu ponto de vista, *estas conexões passam justamente por isso, por a peça [se abrir a um] espaço dialogado com outra peça noutro museu também, isso sim, sem dúvida que veria com muito bons olhos e é uma forma também de alargarmos esse universo de interpretação.*

Refere que, a este propósito, a cedência, o empréstimo de peças para integrar exposições temáticas tem sido uma prática comum, como resposta às frequentes solicitações por parte das mais diversas instituições, dentro e –principalmente– fora do circuito dos sete museus aqui visados. Este trânsito de peças ocorre nos dois sentidos, já que o MAB também recebe artefactos por empréstimo para as suas exposições.

*Publicação de um artigo com as atividades do MAB no Jornal da FenProf; Participação nas aulas abertas dirigidas a educadores e professores do 1º ciclo em formação, na Escola Superior de Educação de Bragança com a apresentação do Programa de Educação Estética e Artística, Programa da Direção Geral de Educação*  
– Ministério da Educação.

*Comunicação: O Museu vai à escola, no Seminário «Atravessar Pontes entre Escolas e Museus» na Fundação de Serralves no dia 13 de outubro de 2012.*

Relatório de Atividade (MAB, 2012).

*Aos profissionais foi solicitado um esforço suplementar no sentido de ultrapassar condições particularmente difíceis por falta de recursos, meios materiais e humanos. Todavia, a complexidade e especificidade das tarefas a realizar, o MAB necessita urgentemente de reforço de pessoal técnico superior.*

Relatório de Atividade (MAB, 2011).

Levantada a questão dos meios, entendidos em três polos de investimento – a intervenção nas instalações, a aquisição de peças para a coleção e a comunicação/mediação junto do público – Ana Afonso dá-nos conta da situação no MAB: *A questão do recursos humanos e das intervenções são pagas diretamente pela DRCN, há um mapa único que é o da DRCN, somos unidades simples e flexíveis, portanto não há autonomia; ao nível das obras passa tudo pela DRCN, qualquer intervenção necessária são eles que fazem.*

Todos os restantes encargos são assumidos pelo Museu, embora, reforçando o que nos disse até aqui a sua diretora, também eles motivem o cuidado extremo no evitamento de despesas: *a nível de programação tentamos flexibilizar ao máximo, tentamos parcerias, [trazer ao museu] exposições que vêm gratuitamente; o espaço também, como é um espaço interessante, temos também bastantes propostas para analisar e ancoramos também esses projetos, isso é que nos tem permitido de facto manter os espaços com alguma atividade;*

*Pontualmente, nas exposições que têm mais impacto, tem ocorrido o patrocínio de privados e não só. Ainda no contexto dos apoios, a Associação de Amigos do MAB não está de momento muito ativa mas esta situação, no entender da diretora, é passageira.*

Dos eventos levados a cabo pelo MAB, destaca *um ciclo de cinema ao ar livre, sobre trás-os-montes [com a presença de Manuel de Oliveira]; tivemos um programador extraordinário e superou todas as expetativas; começámos aquilo praticamente sem dinheiro nenhum, eu pedi alguns apoios e conseguimos, tivemos cá vários cineastas, no verão.*

Ana Afonso destaca também uma exposição de tapeçaria do Museu da Presidência, «Nós na Arte», *a inauguração foi à noite, foi bonito. Aponta ainda o programa de Educação Artística do Ministério da Educação (ME) e o desempenho da mediadora que trabalhou com crianças a partir de uma exposição de Nadir Afonso: [as crianças] criaram uma exposição a partir dessa obra, do movimento, da cor, do traço, e de facto aquilo superou [as expetativas], foram mais de 5000 crianças, todo o pré-escolar e o 1º ciclo, foi um projeto extraordinário.*

Entre os meios em falta e que considera mais urgentes, Ana Afonso refere que gostaria de contar com *pelo menos, dois técnicos superiores, [pois] é muito difícil gerir, trabalhar sem equipa*. Isto, apesar de, como atrás foi referido, ter vindo a contar com *peessoas em contratos de inserção com qualificação*.

Ao nível dos materiais de divulgação, o MAB dispõe de um desdobrável produzido ainda pela anterior tutela, o IMC, *que já tínhamos em inglês, em português está esgotado, está agora a preparar-se uma edição a produzir pela DRCN*. Nas exposições temporárias, *são os próprios artistas que fazem e que divulgam a exposição, a única coisa que fazemos é ceder o espaço e são eles que tratam de toda a comunicação; o que nós trabalhamos ao nível da comunicação é em suporte digital: fazemos os cartazes, os convites*.

*temos trabalhado também no âmbito do turismo cultural, com a divulgação através de «flyers» para operadoras, no sentido de nos darmos a conhecer e tentamos procurar, também com outros parceiros, alguma integração para fazer uma oferta mais vasta*.

Voltando à questão da mudança de paradigma, Ana Afonso vê nestes sinais oportunidade de aproximar o museu da escola para além da educação não formal, em termos curriculares. Isto, independentemente do sentimento dos professores, pois, a este nível, *há um protocolo e são obrigados*, mas, remata a diretora do MAB, *são os próprios alunos, as próprias crianças que dizem: eu quero ir ao Museu Abade Baçal*.

A matéria prima, a coleção, é um espólio *muito eclético e diversificado: o museu vai fazer 100 anos e reuniu o espólio do Museu Municipal que é de 1869 e todo este ecletismo, se por um lado lhe dá alguma atratividade, também dá alguma complexidade, a nível de tratamento, quer ao nível da preservação e do acondicionamento, quer ao nível da investigação*.

Ana Afonso dá-nos conta da dificuldade de realizar aquisições e faz referência à Associação de Amigos, outrora influente: *houve um grupo de Amigos do Museu que na altura era uma força social e política também, que conseguiu mobilizar muitas doações e muitas compras, foram adquiridas muitas obras com donativos; na altura publicavam na imprensa, eram pessoas muito conhecidas e conceituadas – é por isso que nós temos aqui uma coleção interes-*



*Abade de Baçal : Amante da terra. 150 anos passaram sobre o nascimento de Francisco Manuel Alves, vulgo Abade de Baçal. Nasceu na adeia de Baçal, no distrito de Bragança. Filho mais velho de Francisco Barnabé e Francisca Esteves, lavradores abastados.*

*Palmilhou 3808km, contados por ele mesmo na obra Quilómetros que tenho andado. Quilómetros que percorreu quando iniciou a escola, tinha já 10 anos de idade. Com 15 anos muda-se para Bragança onde ingressa no Liceu e nos Preparatórios. Mais tarde tirou o Curso Teológico no Seminário de S. José que terminou com 24 anos de idade. Da época de estudante ficou o gosto pela amizade franca, singular e cultivada entre correspondências e tertúlias periódicas.*

*Ganhou a alcunha de Robespierre, ou Robs, dado o seu carácter irreverente, aventureiro e sonhador, nomeada que utilizou para assinar artigos de imprensa e correspondência. Na sua terra natal era apelidado de “Grande” pois atribuíam-lhe um temperamento revolucionário ou contundente, algo romântico e de espírito aberto e informal. Ana Brilhante*

Disponível em <http://www.revistaizaes.pt/sou-grande-cabe-ca-tudo/>. Consultado em 12.8.2015.

Aos colaboradores foi solicitado um esforço suplementar no sentido de ultrapassar condições particularmente difíceis por falta de recursos, meios materiais e humanos.

A todas as adversidades responderam com sentido de responsabilidade e profissionalismo.

Todavia, a complexidade e especificidade das tarefas a realizar, o MAB necessita urgentemente de reforço de pessoal técnico superior. Tomamos todas as medidas ao nosso alcance para a prossecução da Missão do MAB.

Relatório de Atividade (MAB, 2013).

*te de arte moderna e contemporânea [onde] nos aparece também um Almada Negreiros, um Silva Porto – porque eles iam solicitando aos artistas e eles iam enriquecendo o espólio do museu. Temos também outras doações de famílias, temos o Sá Barbas, uma família nobre de bragança, o Guerra Junqueiro, Trindade Coelho, Eduardo Costa; deste espólio assinalável, 20 a 30% está em exposição permanente e o restante, em reservas.*

Embora, e caso tivesse meios, visse interesse em fazer aquisições, Ana Afonso manifesta outras prioridades: *a verdade é que neste momento estou a maturar um pouco o projeto de museu que gostaria de ter e até que ponto nós o podemos transformar, é viável ou não, até que ponto nós podemos fazer aquisições a nível da contemporaneidade, até que ponto nos podemos transformar e ver o que faz parte da história contemporânea e da museografia da contemporaneidade.*

E confessa, anotando que decorre uma fase transitória nas direções dos museus [lembramos que estão em processo de concurso público), que este seria um projeto que me aliciaria a nível de investigação, [para] determinar como é que eu representaria este território, qual é o território, quais são as narrativas da contemporaneidade, como é que estabeleceria o diálogo com as peças – entre o material e o imaterial – que eu absorveria com todo o gosto mas, como sabe, estamos numa fase de concurso.

Em termos narrativos, a diretora vê por isso condições para multiplicar as ligações com o público, para colocar o MAB a fazer parte do seu universo e ancorar a sua história de vida.

A este propósito, e uma vez questionada sobre o a sua idealização de um museu, Ana Afonso refere que: *o museu ideal é o museu que estabelece a ligação com a comunidade, que a comunidade sente como tal, que se envolve e participa, que ajuda nesta democracia, que ajuda as pessoas a encontrarem o seu passado mas sobretudo a perspetivarem-se no futuro, que ajuda no seu desenvolvimento, que crie inovação, que crie economia: Pode ser uma utopia mas é esse o meu sentido de museu.*

Relativamente a outras valências que resultaram da última intervenção arquitetónica, a diretora do MAB exprime intenções de as

rentabilizar de forma integrada e consonante com a sua perspectiva do museu: *Até já tenho idealizado um restaurante com história, onde haja uma linha de investigação a nível da gastronomia, que passe pelo imaterial, que seja um laboratório para a cozinha de autor, até já tenho o projeto idealizado e planeado, seria uma dessas áreas a verter e a interpretar o território.*

Ana Afonso não vê em aspetos como este nada de periférico mas *uma forma de afirmar esta região perante o país e a nível nacional, contra a corrente às vezes política, foi isso que fez o Abade de Baçal, foi um homem extraordinário, inovador no seu tempo, [...] ele afirmava a história local com uma forma de afirmar esta região no todo nacional.*

Neste sentido, reforça mais uma vez o ponto de partida, o germe deixado pelo fundador do museu: *Está aí o embrião, sem dúvida. É preciso entender e depois, a partir daí construir toda a outra musealização, todo o outro projeto do museu. Foi a sua [do Abade de Baçal] investigação, foi o seu amor à terra e, agora perdemos, às vezes, um pouco pelo caminho. É importante recuperar, na contemporaneidade, como é óbvio, e num discurso atual.*

A diretora do MAB vê inclusivé neste paradigma a criação de condições para resolver questões de interioridade e de despovoamento, adiantando que *teria que ser um museu polinucleado, onde se interpretasse as diversas áreas onde houvesse um levantamento do território, [onde] se criasse uma marca.*

E reforça as convicções expostas até aqui aludindo ao momento simbólico dos cem anos que o Museu Abade Baçal completa, momento crucial para *sair desta coleção e passar para um museu de território, porque ele nasceu assim, o Abade de Baçal percorreu todo o território, é o momento ideal para o MAB ser repensado.*

No desempenho da nossa missão, continuamos a fomentar as necessárias parcerias com outros agentes, para lançar novos projetos. Apresentamos duas candidaturas, à Gulbenkian: “A arte na Seda” e ao QREN: “Comunicação e Inovação”.

Assim, o Museu Abade de Baçal apresenta alguns indicadores positivos que justificam o seu lançamento, refletem capacidade de crescimento e atestam a pertinência da sua intervenção na comunidade.

Relatório de Atividade (MAB, 2013).







## MUSEU DE ALBERTO SAMPAIO

### O museu

O Museu de Alberto Sampaio (MAS) data do ano de 1928, tendo sido fundado por Decreto-Lei publicado em 17 de março daquele ano. Foi oficialmente inaugurado três anos mais tarde, em 1 de Agosto sob a designação de Museu Regional de Alberto Sampaio. No ano seguinte, a 19 de outubro de 1932, tomou posse o seu primeiro diretor, Alfredo Guimarães.

### O edifício

O edifício onde o Museu de Alberto Sampaio está instalado, integra-se no centro histórico da cidade de Guimarães. Nos anos sessenta, foi dotado de espaços e serviços modernizados que passaram a incluir sala para realização de conferências e espaços para a organização de exposições temporárias. No final da década de noventa foi sujeito a renovações e, mais recentemente, em 2004, a intervenção arquitetónica realizada conferiu-lhe o aspeto que atualmente apresenta.

### O acervo

O seu acervo é constituído pelas coleções de ourivesaria, escultura, pintura, azulejaria, cerâmica e têxtil. *A ourivesaria é a mais importante coleção do Museu, integrando o tesouro da Igreja da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira. Entre as alfaías litúrgicas expostas encontram-se cálices, patenas, custódias, cruzes e relicários.*



masampaio@culturalnorte.pt  
<http://masampaio.culturalnorte.pt>

#### Acessibilidades:

Guia virtual CICERONE (Português, Espanhol, Francês e Inglês)

Alguns espaços com folhas de informação em Braille.

Serviços disponibilizados ao público  
Acolhimento

Exposição permanente de Artes Plásticas e Artes Decorativas

Exposições temporárias

Cedências de espaços para eventos.

*Nos tempos que correm os museus são cada vez mais espaços multifuncionais que disponibilizam aos visitantes um conjunto diversificado de serviços. Os visitantes do museu de Alberto Sampaio para além das exposições permanentes e temporárias têm também acesso à Biblioteca e à Loja-Livraria.*

*Por outro lado, os museus são também prestadores de serviços e o Museu de Alberto Sampaio tem vindo a dar o seu apoio a entidades terceiras, quer na organização de novos museus quer no apoio à organização e divulgação de património móvel que urge preservar.*

Fonte: <http://culturalnorte.pt/pt/patrimonio/museu-de-alberto-sampaio/>  
Acesso: 14.8.2014

Diretora: Isabel Maria Fernandes. Nasceu em 1957. Licenciou-se em História, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1981). Doutorou-se em Idade Contemporânea no Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho (2013). Possui o Curso de Conservador de Museu (Lisboa, 1983). Foi Conservadora do Museu de Olaria entre 1983 e 1995, diretora do Museu de Alberto Sampaio, entre 1999 e 2010, bolsista da FCT entre 2010 e 2012, técnica superior da Direção Regional de Cultura do Norte, exercendo funções no Museu de Alberto Sampaio/Paço dos Duques, entre 2012 e 2014. Tem-se dedicado ao estudo da cerâmica portuguesa, procurando também dar o seu contributo para a reflexão sobre temáticas relacionadas com a gastronomia histórica, os Museus e ao estudo e inventariação do património móvel. Tem escrito principalmente sobre cerâmica portuguesa mas também sobre gastronomia histórica e algumas temáticas relacionadas com museologia.

Disponível em <https://dre.pt/application/file/58742980>. Consultado em 13.3.2015.

Isabel Fernandes passou a exercer de novo o cargo de Diretora do Museu de Alberto Sampaio conforme resultados de concurso público [aberto pelo Aviso n.º 5875/2014], e mediante Despacho n.º 13414/2014, assinado a 5 de novembro de 2014 pelo Diretor Regional de Cultura do Norte.

Disponível em <https://dre.pt/application/file/58742980>. Consultado em 13.3.2015.

## Resultados da entrevista

Sobre o que retém de mais significativo da experiência de diretora do Museu de Alberto Sampaio (que passamos a designar por MAS), Isabel Fernandes refere o crescimento da afluência do público: *quando deixei o museu em 2011 íamos na fasquia dos 40 mil, 45 mil; E, assinalando que houve um trabalho muito grande com os públicos, uma preocupação com a divulgação das atividades, reforça: sempre me preocupou muito a divulgação, porque acho que é uma forma de captar públicos e a ligação ao meio, à comunidade, às escolas da comunidade. Não quero dizer que não trabalhássemos com escolas de outros pontos do país mas a grande preocupação [foi com as escolas locais] e em fazer atividades diversificadas para públicos diferentes.*

E adianta ainda uma atividade da qual foi pioneira: *abri o Museu à noite, foi a primeira vez em Portugal, agora o IPC abriu uma [rubrica] às quintas feiras à noite mas nós temos em junho e julho o Museu aberto das dez horas da manhã à meia noite, todos os dias, exceto segunda-feira: acho que foi uma atividade de sucesso [embora] às vezes o efeito destas coisas não seja imediato, prolonga-se no tempo.*

Relativamente às estratégias de comunicação desta e das restantes iniciativas, Isabel Fernandes diz: *que não é o que sucede agora mas quando eu estava no Alberto Sampaio era eu que mandava as notícias, por e-mail, portanto, tinha uma lista de meios de comunicação social – sempre que lia um jornal, [mesmo] daqueles gratuitos que agora distribuem, apanhava um, tomava nota do endereço, era eu própria que fazia isso, isso dava trabalho.*

Ilustra a sua persistência dizendo que, *em média, fazia dois comunicados por mês para a imprensa porque, utilizando o ditado popular, «água mole em pedra dura tanto bate até que fura», não basta uma vez, tem que se mandar muitas vezes.*

E mostra a convicção de que a divulgação deve servir-se de todos os meios disponíveis, sem preconceitos e sem desperdício de oportunidades, referindo: *nunca valorizei mais um meio de comunicação nacional do que os meios locais: às vezes, os jornalistas das rádios e da televisão nacionais, [tomavam conhecimento a partir dos meios*

*locais] e telefonavam depois de ter saído, quanto até já tinham recebido de minha parte. Portanto, quanto mais se divulgar, melhor – não se pode escolher – tem que se enviar sempre para toda a gente. E uma coisa que eu acho que é importante é que deve haver uma cara a tratar disso na instituição: se agora é uma pessoa, depois é outra, eles [os jornalistas] nunca sabem bem a quem ligar.*

Voltando à frequência do MAS por parte do público, e levantada a questão dos públicos-alvo, da focagem nas faixas etárias, Isabel Fernandes dá-nos novamente conta dos números, ressaltando, no entanto, a situação atual face aos visitantes em regime escolar: *Subimos bastante no público escolar, numa altura em que era fácil, agora é muito difícil. Nessa estatística a que eu chamo «estatística fina», fazendo a distinção entre o público em geral e estes públicos parce-lares, nós tínhamos muitas escolas [mas], agora, como é difícil sair da escola – porque o professor para sair com os seus alunos tem que compensar a aula noutro dia e tem que compensar os outros colegas (a não ser os professores que estão aqui perto, que até vêm a pé com os seus alunos e na sua própria aula) – ou trabalhar nas escolas pri-márias, isso [cria muitas dificuldades] a esse tipo de público.*

Isabel Fernandes aproveita para expressar a sua posição face às estatísticas, defendendo ser necessário apurar e depurar melhor os dados que dela resultam, mediante a distinção dos visitantes face aos diversos contextos e objetivos das visitas: *há museus que têm restaurantes e que esse público entra para as estatísticas, temos que, ao olhar para as estatísticas, saber retirar isso, para perceber exatamente de que tipo [de público se trata] – não quer dizer que não seja importante ou que não se deva [incluir], não estou a dizer isso, mas [é preciso] distinguir.*

E ilustra a necessidade de melhorar a aferição inerente a este levantamento estatístico com a sua própria experiência face ao passado, mostra como pode ser útil a leitura das estatísticas por parte dos responsáveis pelos museus: *[por exemplo, ao MAS] vinham mais rapidamente as escolas de Vila Real do que de Viana do Castelo e isto tem a ver também com esquemas mentais – porque, há uns anos atrás, de Viana a Guimarães era uma estrada complicada e demorava muito tempo, hoje não, mas as pessoas de Viana não têm por hábito vir a Guimarães, nem as de Guimarães ir a Viana.* E remata com a vantagem que daí resulta: *não vou generalizar, mas*

*Passe pelos Museus em Família  
Outubro de 2010 a Junho de 2011*

*O museu aderiu a mais uma iniciativa do IMC, desta feita, programando actividades de fim-de-semana especificamente dirigidas às famílias que potenciam o convívio e a aprendizagem lúdico-pedagógica entre as diferentes gerações. Assim, no segundo domingo de cada mês, entre as 10h30 e as 11h30, os visitantes puderam vir em família ao museu e enquanto os adultos se maravilharam com a beleza do espaço e das colecções, os mais pequenos deliciaram-se e aprenderam histórias da História com os teatros de marionetas ou de sombras e com os ateliês. Este projecto que irá continuar no ano de 2011 é importante, porque permite que as famílias possam passar tempo de qualidade juntas, conhecendo e ajudando a divulgar a história local.*

Relatório de Atividade (MAS, 2010).

*A página electrónica do Museu de Alberto Sampaio foi inaugurada finais 2009. O ano de 2010 começou com um grande crescimento de visitantes, número que tem vindo a fixar-se desde Março, com ligeiras oscilações de utilizadores. O número de novas visitas tem sido estável; sobretudo, parece ter acontecido uma certa fidelização de visitantes habituais.*

Relatório de Atividade (MAS, 2010).

O Mecenato tem sido um dos objectivos da direcção do Museu, procurando-se deste modo conseguir as verbas necessárias para a realização de acções específicas. Saliente-se as dificuldades financeiras e de pessoal que se faz sentir no Museu de Alberto Sampaio. Só a boa vontade da equipa e os apoios da Associação Amiguinhos do Museu de Alberto Sampaio e de alguns mecenas, tem permitido superar a crise de pessoal e financeira que se faz sentir. Nunca será demais lembrar que foi o Município de Guimarães que em 2009 pagou os 6 vigilantes recepcionistas que garantiram a abertura do Museu à Noite.

Relatório de Atividade (MAS, 2009).

Ao longo do ano o museu foi também realizando um conjunto de pequenas exposições, organizadas muitas vezes em colaboração com escolas e outras instituições. Com estas pequenas exposições pretende-se trazer ao museu um público que nem sempre nos visita ou, no caso das escolas, vincular ainda mais os professores e os alunos ao espaço do Museu.

Relatório de Atividade (MAS, 2009).

#### Noite dos Museus

O Museu de Alberto Sampaio é o pioneiro em Portugal na abertura à noite dos seus espaços. Tal ocorre durante os meses de Julho e Agosto, de Quarta-feira a Sábado, ininterruptamente entre as 10h00 e as 24h00.

Relatório de Atividade (MAS, 2012).

*nós temos que perceber estes fenómenos para tentar, [suponhamos], divulgar mais em Viana do Castelo, tentar dizer às escolas, que podem vir visitar o Museu, portanto, tem que se estar com muita atenção a este tipo de públicos.*

*Acrescenta, por isso, que no museu, também fazemos inquérito ao público à noite, para quem quiser preencher, temos esses dados todos, para perceber um pouco de onde vêm as pessoas.*

Quando à comunicação, aos materiais editados pelo MAS, Isabel Fernandes menciona as publicações *para os mais jovens, vários caderninhos do museu* vocacionados para as lendas, escritos pelos *Serviços Educativos do Museu* e não só. Refere também obras *fundamentais de investigação, como foram dois livros sobre ourivesaria, um livro sobre a porcelana da vista alegre*, no contexto de uma exposição que foi uma exposição financiada.

*Acrescenta o roteiro do museu, que era essencial, e as edições no contexto das exposições «Mil anos a construir Portugal» e outra, sobre D. Manuel. Refere-se a produção assumida pelo MAS, com verbas de candidaturas ou verbas da Câmara, fizemos também um livro sobre o Bordado de Guimarães, uma obra que está esgotadíssima e que o museu coordenou, foi paga pela oficina.*

Dá-nos conta de que as edições foram sendo realizadas com o recurso a designers com trabalho reconhecido, e que as exposições foram contando com a colaboração de arquitetos: *eu sou conservadora do museu, não sou arquiteta, nem sou designer, acho que já não estamos em tempo de fazer como nos anos oitenta, «exposiçõezinhas», eu nunca trabalhei assim, sempre trabalhei com arquitetos, sempre fui conseguindo e acho que é preferível.*

Refere que, em dois dos casos, os arquitetos pertenciam à Câmara Municipal de Guimarães. Neste contexto de envolvimento de agentes da comunidade, – *embora a Câmara não tenha ninguém, propriamente, a trabalhar no património (tem um arqueólogo)* – Isabel diz ter como *lema de vida* e usar como *lema profissional* a máxima de que *quanto mais se dá mais se recebe.*

Olhando retrospectivamente a questão do financiamento, Isabel Fernandes expõe, em traços largos, as dificuldades do MAS, assinalan-

do, por um lado, a precaridade do investimento tutelar, e congratulando-se, por outro lado, com os apoios conseguidos:

*Houve alguns anos «terríveis» e uma das coisas, por exemplo, que me magoou profundamente, e que me levou a deixar a direção em dois mil e doze, para além de problemas de saúde, foi [o facto de] o IMC nos ter dado «orçamento zero», o que queria dizer: «não há fundo de maneo, para comprar seja o que for, tem que ir a Lisboa, tem que estar à espera».*

A este propósito, Isabel Fernandes anota uma vantagem da nova configuração tutelar: *o [facto de pertencermos] agora à Direção Regional torna tudo mais fácil, porque o Porto está próximo.*

Remetendo novamente para o passado recente do Museu, dá-nos conta do seu empenho na resolução financeira dos problemas gerais e em particular o editorial afeto às exposições e o da recuperação de peças das coleções: *foram anos difíceis: quando estive no Alberto Sampaio consegui qualquer coisa como 200 mil euros em mecenato, e foi o que valeu para ir fazendo catálogos; restaurámos também imensa coisa, tudo com mecenato.*

Mas também nos informa de que esta realidade, apesar de bem vinda pelo indiscutível significado na sobrevivência do Museu, terá também criado situações paradoxais, na medida em que os meios conseguidos terão levado à exclusão do fundo de maneo que apesar de tudo os museu vão tendo. Confessa Isabel Fernandes: *dói-me mais porque fizeram isso ao Museu Alberto Sampaio por saberem que eu resolvia os problemas, mas – pergunto – não devia ser ao contrário? «os outros não fazem nada e como não fazem nada, não conseguem dinheiro, têm fundo de maneo» e eu... como sabiam que conseguia ultrapassar a situação, e que tinha os Amiguinhos do Museu, não tive fundo de maneo.*

A associação Amiguinhos do Museu foi de facto apontada como recurso particularmente significativo em diferentes aspetos, no suporte a distinto tipo de despesa: *portanto, houve um grande decréscimo [financeiro], que se foi acentuando ao longo dos últimos anos, pois, diga-se a verdade, [a dificuldade] não foi só agora com a «troika». Dois mil e quatro foi o ano que mais me marcou: para lhe dar uma ideia, os Amiguinhos do Alberto Sampaio, que eu criei,*

*O orçamento do Museu de Alberto Sampaio é, sem dúvida, como o dos restantes museus do IMC, um orçamento de contenção. No entanto, com o apoio mecenático e da Associação «Amiguinhos do Museu de Alberto Sampaio», temos conseguido realizar algumas acções – desde publicações a organização de actividades educativas. O modo como a gestão orçamental do Estado está organizada não permite também uma grande eficácia na resposta às necessidades que o museu vai sentindo.*

Relatório de Atividade (MAS, 2008)

*No ano de 2011, este Grupo de Amigos colaborou com o custeamento de diversos materiais e serviços, num total de cinco mil trezentos e cinquenta e oito euros e quarenta cêntimos.*

Relatório de Atividade (MAS, 2011)

*Iniciou-se o projecto de intervenção arquitectónica no edifício do Museu, tendo em vista a resolução do problema de acessibilidades que se faz sentir. Foi entregue um pré-projecto na Direcção Regional de Cultura do Norte.*

*Terminou o projecto de arquitectura para o novo edifício do Museu, tendo-se iniciado o processo de abertura de concurso para realização da obra.*

Relatório de Atividade (MAS, 2009)

O Museu de Alberto Sampaio é um edifício antigo e para garantir as melhores condições ambientais nas salas de exposição do museu, é efectuado ao longo do ano o acompanhamento dos valores de temperatura e humidade relativa, recorrendo à utilização de diferentes aparelhos.

Actualmente faz parte da equipa do Museu de Alberto Sampaio (paga pela Diocese de Braga) a técnica superior, Micaela Andreia Lopes da Silveira Viegas Bandeira Duarte, com o mestrado em Conservação e Restauro realizado na Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade de Lisboa. Com o seu contributo tem sido possível controlar com mais rigor as condições ambientais do Museu.

Relatório de Atividade (MAS, 2009).

*puseram [ao dispor] do Museu Alberto Sampaio quatro mil e quinhentos euros para comprar papel higiénico, folhas para limpar as mãos, tinteiros, papel, para conseguirmos trabalhar.*

*Desde aí para cá, também houve uns anos bons, consegui inclusive mais recursos humanos: no Museu Alberto Sampaio entrou uma técnica superior e, acho que já com a «troika», entraram guardas – os museus estavam sem guardas – entraram cinco [para o MAS e sete para o PD], isto, em dois mil e onze, pouco antes de eu sair.*

Quanto à realização de obras no edifício, Isabel Fernandes refere que *o edifício não tem obras desde 1959, mas precisa de ser todo ele repensado, precisa primeiro de ser estudado, depois de haver um projeto.* A este propósito, acrescenta que os meios de angariação de recursos financeiros não são suficientes para sustentar quaisquer obras de reforma dos museus: *uma grande obra, é impossível com mecenato e que, assim sendo, de obras, os museus estão muito mal.*

No que diz respeito à aquisição de peças para a coleção, Isabel Fernandes retoma e reforça a ação dos Amiguinhos do Museu, impulsionadora daquilo que considera ser um reduto com alguns meios: *pelo grupo de Amigos, fomos adquirindo pratos de Guimarães, não estamos a falar de pratos com o valor de 10 mil euros ou de 20 mil euros, não, mas, por exemplo, um tinteiro de 900 euros, e nós fomos adquirindo.*

A este propósito, e elucidando-nos sobre as diversas formas de angariação de meios, remata: *tudo depende do trabalho que se faz e se tenta [fazer]; por exemplo, fazer produtos ou organizar atividades que deem dinheiro para o grupo dos amigos, e com esse dinheiro conseguir fazer outro dinheiro.*

Entre vários exemplos, Isabel Fernandes assinala, ainda assim, a existência residual de verba para alguma da atividade que vai tendo simbolicamente, junto do público, algum sustento: *agora para o dia dos museus, as instituições vão receber 200 euros, 200 euros. Nos outros anos não havia nada. Recebemos quantias residuais que apesar de tudo é melhor do que não existirem.*

Passando da questão dos meios financeiros e respetivos efeitos sobre a atividade do Museu, para a da relação com a investigação e do



envolvimento de investigadores, Isabel Fernandes, afirma que tal tem sido uma condição de base no MAS: *no Alberto Sampaio pedimos, está publicado, pedimos os textos todos a investigadores. Qualquer exposição que é feita. Eu posso fazer um texto introdutório, imagine que [se] trata de cerâmica, mas tem que haver investigação por quem é investigador não é? Não se pode «por sapateiros a tocar rabecão», como se costuma dizer, portanto, isso é fundamental e é fundamental o museu saber trabalhar com esses investigadores.*

Sobre a relação entre os sete museus tutelados pela Direção Regional de Cultura do Norte (DRCN), Isabel Fernandes assinala o facto de a situação ser ainda embrionária, referindo que apenas tem havido *reuniões conjuntas, mas exposições conjuntas, atividades conjuntas, não... também estamos a começar.*

Neste contexto, considera importante avançar para uma situação que ligue mais os museus e mostra-se disponível e favorável para envolver o MAS e as suas coleções, para além da ligação que este Museu já tem ao Paço dos Duques de Bragança (PDB), na relação com os demais.

*Protocolos e colaborações com outros museus: Rede Portuguesa de Museus; Centro Pastoral D.*

*António Bento Martins Júnior, para a Dinamização dos Tempos Livres para crianças; Escola Secundária Inês de Castro, para Proporcionar o contacto com diferentes formas de expressão artística; ACIG – Associação Comercial e Industrial de Guimarães, para Promover a divulgação do Museu e dinamização cultural de Guimarães.*

*Protocolos e colaborações com Universidades, Centros de Investigação e Escolas, materializados, sobretudo, em estágios, estudos, actividades e visitas especializadas no Museu de Alberto Sampaio: Universidade do Minho – Instituto de Educação; com a Universidade do Minho – Curso de Arquitectura, mantiveram-se as acções em torno do desenho e prestou-se apoio científico e pedagógico; com a Escola EB 2 3/ Santos Simões, celebrou-se o protocolo de colaboração com o Curso Profissional Técnico de Informática de Gestão, ao nível de apoio científico e pedagógico, materializado em estagiários académicos; Sol do Ave – Associação para o desenvolvimento integrado do vale do Ave, ao nível do apoio científico e pedagógico, materializado em estagiários académicos*

*Protocolos e colaborações com Grupos Culturais e outros: O Museu de Alberto Sampaio realiza frequentes acções de apoio a Instituições locais, com destaque para a associação Muralha, dedicada à defesa e estudo da cidade de Guimarães, nas suas mais diversas perspectivas patrimoniais (móvel, imóvel e imaterial).*

Relatório de Atividade (MAS, 2012).





## MUSEU DOS BISCAINHOS

### O museu

O Museu dos Biscainhos (MB) existe como museu desde 1978 mas a sua origem remonta a 1954, quando, em 24 de fevereiro, foi proposta a criação de um museu por Felicíssimo do Vale Rego Campos, à data presidente da Junta de Província do Minho. A proposta foi concretizada nove anos mais tarde, mediante aquisição do palácio onde está instalado, em 25 de março de 1963.

### O edifício

O Museu dos Biscainhos está instalado no Palácio com o mesmo nome, que foi habitação dos condes de Bertandos, E cuja fundação remonta ao século XVII. Um ano depois da sua aquisição, em 1963, foi recuperado e adaptado às suas novas funções, mediante projeto do arquiteto Alberto da Silva Bessa, que era, à data, Diretor Geral dos Edifícios e dos Monumentos Nacionais do Norte. Com o seu jardim de matriz barroca – com relevância no contexto do Barroco Português – e as suas coleções, o Palácio dos Biscainhos é ilustrativo de uma época, traduzindo as suas vivências e valores.

### O acervo

O seu acervo, compreendido entre o século XVII e o primeiro quartel do século XIX, é constituído por património de Interesse Público conforme declarado em 1949. É composto por coleções de artes decorativas – compreendendo, entre outras, peças de mobiliário, ourivesaria, cerâmica, vidros, têxteis, metais – , por instrumentos musicais, meios de transporte, gravura e escultura/talha, azulejaria e pintura, em exposição permanente.



mbiscainhos@culturante.pt  
<http://www.culturante.pt/pt/patrimonio/museu-dos-biscainhos/>  
<http://museus.bragadigital.pt/Biscain>

Serviços disponibilizados ao público  
Serviço de Gestão de Coleções.  
Serviço Educativo. Loja. Livraria.  
Biblioteca (sob marcação). Jardim (com circulação livre).  
Serviços Educativos  
Centro de documentação / biblioteca  
Biblioteca  
Auditório – Corresponde ao espaço do Salão Nobre, com capacidade para cerca de 100 participantes.  
Edições do museu – Roteiro do Museu dos Biscainhos; Na senda do Passado.  
Acessibilidades: Roteiro do Museu dos Biscainhos em Braille

Visitas e actividades pedagógicas orientadas para o público escolar (do pré-Básico ao ensino universitário) e grupos sócio-culturais, mediante marcação prévia.  
Solicite a agenda mensal do Serviço Educativo.  
O Serviço Educativo também acolhe iniciativas externas que estejam no âmbito do seu programa museológico.

Fonte: <http://culturante.pt/pt/patrimonio/museu-dos-biscainhos/>. Imagem: captura de ecrã.  
Acesso: 14.8.2014

Diretora: Maria Isabel Cunha e Silva.  
Habilitações académicas: licenciada em História. Em 1980, ingressou na função pública. Em 1981, iniciou funções de técnica superior no Serviço Regional de Arqueologia — Zona Norte, no âmbito da preservação do património e da museologia.  
Desde 1985 desempenha funções de técnica superior, no Museu de Arqueologia D. Diogo de Sousa, tendo sido nomeada diretora do Museu de Arqueologia D. Diogo de Sousa, no ano de 1991, funções que desempenha até à presente data, e de então para cá tem desenvolvido atividades, no âmbito da museologia e da divulgação do património. Isabel Silva é representante da Rede Portuguesa de Museus (RPM) junto do Conselho Nacional de Cultura (CNC).

Disponível em <https://dre.pt/application/file/58742981>. Consultado em 13.3.2015.

Após procedimento concursal (aberto pelo Aviso n.º 5876/2014, assinado em 17 de abril de 2014), Isabel Silva foi reconduzida no cargo, através do Despacho n.º 13415/2014 assinado em 27 de outubro de 2014 pelo Diretor Regional de Cultura do Norte.

Disponível em <https://dre.pt/application/file/25709292>. Consultado em 31.7.2014; <https://dre.pt/application/file/58742981>. Consultado em 13.3.2015.

## Resultados da entrevista

A entrevista que passamos a expor evidencia no seu registo algumas referências ao Museu D. Diogo de Sousa (que passamos a designar por MDDS) dado que sua diretora passou a acumular funções no Museu dos Biscaínhos (que passamos a designar por MB) por determinação do modelo de gestão da Direção Regional de Cultura do Norte (DRNC) que determina a reunião de ambos os Museus numa das suas «Unidades Flexíveis» .

Por contraste com o MDDS, museu dedicado à arqueologia – que durante vinte e sete anos se manteve fechado ao público, sem *uma exposição permanente e portanto [voltado] para setores que não eram privilegiados, como o setor técnico, para o apoio à investigação e para a relação com a comunidade* –, o MB revela-se, no entender de Isabel Silva, *muito mais fechado sobre si próprio*.

Lembrando as diferenças ainda existentes entre o universo da investigação em ciências sociais e o universo da investigação em artes, a diretora destes Museus ilustra sumariamente o que os distingue: *[no MDDS], nós, de alguma forma, tocamos no mundo das ciências, que têm uma dinâmica de investigação mais ativa, [pois] o mundo da arqueologia é transversal a várias ciências, onde o conhecimento está em permanente evolução*.

De modo distinto, *o MB toca o mundo da investigação em arte, que, embora seja interessante, tem ainda na sua generalidade uma visão, digamos, mais de análise tipológica do que propriamente científica, no sentido de tocar outras ciências*.

*Sendo um museu fundamentalmente de artes decorativas, uma casa senhorial do séc XVIII com uma especificidade arquitetónica própria, proporcionou, no entendimento da sua responsável, uma abertura diferente à sociedade, uma visão diferente sobre as coleções*.

A diretora do MB considera tratar-se de uma visão menos aberta das coleções *uma visão mais assente na história dos atores que produziram essa arte, o que determina logo à partida, uma matriz diferente, o que [por sua vez], condiciona a própria relação com a comunidade*. Esta relação é fruto do percurso do museu, das orientações sucessivas que teve no passado e que conduziram a sua ati-

vidade, embora isto *não quer dizer que não tenha dinâmicas com a sociedade, mas tem-na pontuais e mais restritas.*

A esta situação não são estranhos outros fatores, como, por exemplo, a ausência de *equipamento que permita interação*, pois, nas palavras da diretora, *ter serviços de cafetaria, ter auditório, ter biblioteca, ter loja, ter uma série de vertentes que atraem pessoas que encontram aqui ponto de apoio para realizar outras coisas*, são atributos que estabelecem grandes diferenças entre os museus.

Embora reconheça, e dê exemplos de motivos de interesse inquestionáveis, como *um bellissimo jardim, que é bastante visitado (é o que é mais visitado no museu)*, Isabel Silva refere a falta de *uma cafetaria que atraia o público regular que vá ao museu tomar o café, que entre no museu com regularidade, que veja o que é que está na loja, que «seja tentada» a, num domingo, ir ver uma exposição, etc.*

E recorre de novo ao exemplo do MDDS, referindo o maior apetrecho em termos de equipa e de equipamento, dando conta de uma agilidade que desejaria ter à sua disposição no Museu dos Biscainhos.

Defendendo que *esses mecanismos de ancoragem das pessoas funcionam de uma forma muito importante [e que] são polos de cativação das pessoas*, reconhece, no entanto, as condicionantes, explicando que o MB, *mercê de circunstâncias históricas que têm a ver com a dificuldade, também, de se candidatar a fundos comunitários, manteve-se com a mesma oferta e de ausência de equipamentos de lazer e lúdicos, que não o torna tão atrativo.*

Em termos de afluência, o tipo de público interessado no MB é, segundo a sua responsável, mais voltado para o usufruto do jardim e para a fruição do património artístico: *continua a ter um público que, fundamentalmente, vai ao jardim e vai ver arte. Até porque o jardim – não é pago, é entrada livre – temos um fluxo de público maior para o jardim.*

Este público é *visitante [da cidade] e maioritariamente nacional*. é que, por ser um palácio e por estar no centro da cidade, o Museu dos Biscainhos encontra no turismo uma parte significativa do seu público.

Outro tipo de público, estudantil e juvenil é *um público que continua a ser importante sob o ponto de vista da visita aos museus, das dinâmicas no âmbito da sua atividade educativa. Apesar de todos os constrangimentos, o serviço educativo funciona: Só temos uma pessoa afeta aos serviços educativos e as outras vão rodando, nestes programas de emprego, o que não permite diversificar muito a atividade. Procurando ultrapassar este estado de situação, estamos agora a estabelecer algumas parcerias, no sentido de as próprias instituições promoverem atividades.*

Relativamente ao aspeto da comunicação, o suporte informativo respeita essencialmente às redes sociais digitais e, para os visitantes, o desdobrável realizado ainda sob tutela do Instituto Português dos Museus (IPM) com uma matriz gráfica comum a todos os museus. Acresce que, e, ao contrário do que acontece com o MDDS, o MB não dispõe ainda de «*site*» na «*internet*».

A atividade do Museu dos Biscainhos, para além da desenvolvida pelo serviço educativo, é parca em eventos e exposições. O espaço disponível é escasso, *não temos grande espaço para exposições temporárias, não podemos ceder uma sala para exposições temporárias, porque está tudo tão constrangido.* Neste contexto, acresce uma particularidade, *uma das alas do edifício foi ocupada pelas antigas assembleias distritais e ainda não foi devolvida à instituição de tutela, esperamos que agora isso aconteça [pois] na verdade, isso também constrangeu a nossa atividade até aqui.*

No que respeita à coleção, não tem havido aquisição de peças, embora se verifiquem doações, o que mantém a tradição do MB, cuja constituição partiu de uma coleção *na generalidade doada.*

Sobre a interação e cooperação com outros museus, a diretora diz que *não se pode dizer que haja uma interação de apoio técnico, não há essa vertente técnica, emprestam-se materiais, dá-se alguma informação a outros museus que têm coleções afins, portanto, há alguma troca de informações.* E, como iremos ver a seguir, a propósito da sua direção do MDDS, não só se mostra favorável ao estreitamento de relações em projetos e disponível para neles colaborar, como entende ser obrigatória esta ligação.

Levantada a questão da mediação e interpretação, Isabel Silva sente que no MB haveria possibilidades de *alargar as narrativas, até porque as pessoas gostam muito de visitar as casa – os palácios são muito mais procurados por um certo «voyeurismo», [pela curiosidade de] perceber como é que se viviam os ambientes.*

Focando a atenção na questão dos recursos, cuja falta compromete a atividade de mediação, a diretora do Museu dos Biscainhos expressa a vontade de dispor de mais meios, primeiro, ao nível dos recursos humanos – *se tivéssemos gente, também, para fazer a visita com outros recursos, de outra forma, tudo isto seria certamente mais interessante – desejando ter mais gente disponível para estas funções, depois, ao nível dos recursos técnicos – se tivéssemos alguma margem para ter alguns instrumentos de divulgação mais ampliados e trabalhar alguma informação que se conhece sobre algumas coleções ou aspetos particulares das coleções, seria muito mais interessante a visita.*

Nestas circunstâncias, Isabel Silva informa-nos estar a tratar da utilização de «tablets» *com informação complementar e algum enquadramento da casa, vamos ver como é que isso resulta.* Reconhecendo que dispositivos como este ajudam *a ver a informação qualificada* e a manter uma ligação mais atrativa com o público no contexto atual do uso da tecnologia, espera poder complementar as exposições junto do público, tirar partido da predisposição dos visitantes, pois *as pessoas gostam muito de ouvir histórias.*

A este propósito, e levantada a questão do potencial do Museu dos Biscainhos, a sua diretora refere que há, na perspetiva das narrativas, conteúdos ocultos, que podem estudados, que podem ser valorizados na perspetiva de comunicar com os públicos: *Sim, há muita coisa, até porque um meio como o palácio dos Biscainhos é muito mais atrativo para o grande público, é muito mais fácil de trabalhar, já que toca na vivência das pessoas, é muito mais transversal, é universal.*

Estas condições de partida poderiam, em suma, ser rentabilizadas através de alguns meios, pois, com a valorização de alguns aspetos, *as pessoas certamente que aderiam com muito mais interesse.*

*Enorme esforço em aumentar a oferta do número de oficinas, e cativar os públicos para esta área de atividade do Museu, não obstante as dificuldades geradas em torno da saída das escolas e da retração económica vigente.*

Relatório de Atividade (MB, 2013)

*Graças à afetação de dois licenciados, integrados no programa “inserção emprego”, foi possível reestruturar a oferta dos serviços educativos, de forma a que o museu passasse a ter uma oferta qualificada ao nível das oficinas e das atividades sazonais. Este programa foi amplamente divulgado, muito embora não seja de esperar uma alteração na procura, de imediato, não só porque estamos a viver um período de retração económica, como é necessário um tempo de consolidação da oferta.*

Relatório de Atividade (MB, 2012).



## MUSEU D. DIOGO DE SOUSA

### O museu

O Museu D. Diogo de Sousa (MDDS) iniciou a sua atividade em 1918 sob a designação de “Museu de História da Arte e Arqueologia”, para concentrar património local fragmentado em mãos particulares e estatais. Homenageia com o seu nome uma figura responsável por investimentos urbanísticos e arqueológicos relevantes na cidade. Foi revitalizado em 1980 reforçando o seu apoio científico e cultural na área da arqueologia. A sua abertura ao público, no entanto, apenas ocorreu em junho de 2007.

### O edifício

O Museu está instalado num edifício construído de raiz naquela que é a zona de maior significado arqueológico bracarense. Projetado pelos arquitetos Carlos Guimarães e Luís Soares Carneiro, o edifício é composto por três volumes que correspondem aos serviços técnicos, ao serviço de cafetaria e ao acesso do público.

### O acervo

As coleções que compõem o acervo do Museu são produto das atividades de investigação e escavação arqueológica levada a cabo no Norte e fundamentalmente no espaço urbano local. Incluindo artefactos que correspondem a um intervalo cronológico alargado, desde o Paleolítico até à Idade Média, o seu espólio motivou a instalação de uma exposição permanente polarizada em quatro núcleos organizados em quatro salas: O primeiro compreende o Paleolítico, Mesolítico, Neolítico, Calcolítico, Idade do Bronze e a Idade do Ferro; o segundo diz respeito ao domínio romano sobre a cidade, focando a produção de artefatos de cerâmica, metal e vidro em Bracara Augusta; o terceiro trata da cultura urbanística romana, da sua organização quer do espaço público quer do espaço doméstico; o quarto núcleo expõe marcos miliários e achados provenientes de necrópoles.



mdds@culturante.pt  
<http://mdds.culturante.pt>

**Acessibilidades:**  
Rampa de acesso à entrada do museu. Possui cadeira de rodas e elevador. Tem acessos para pessoas com deficiência motora.

**Serviços disponibilizados ao público:**  
Acolhimento. Loja. Cafetaria e restaurante.

Exposição permanente de Arqueologia. Exposições temporárias  
Cedências de espaços para eventos  
Jardins. Auditório. Serviços de apoio técnico: restauro e conservação, desenho arqueológico, valorização das ruínas  
Serviço Educativo: Visitas guiadas, oficinas e outro tipo de atividades para grupos escolares e outros.

Centro de documentação/biblioteca  
A Biblioteca do Museu oferece apoio na pesquisa em função do acervo disponível que abrange temas relacionados com Arqueologia, Museologia, Conservação e Restauro, História e Património regional.  
Auditório  
121 lugares, com equipamento de som e imagem e com cabines preparadas para tradução simultânea

Fonte: <http://culturante.pt/pt/patrimonio/museu-de-arqueologia-d-diogo-de-sousa/>.  
Imagem: captura de ecrã. Acesso: 14.8.2014



Diretora: Maria Isabel Cunha e Silva.  
Habilitações académicas: licenciada em História. Em 1980, ingressou na função pública. Em 1981, iniciou funções de técnica superior no Serviço Regional de Arqueologia — Zona Norte, no âmbito da preservação do património e da museologia. Desde 1985 desempenha funções de técnica superior, no Museu de Arqueologia D. Diogo de Sousa, tendo sido nomeada diretora do Museu de Arqueologia D. Diogo de Sousa, no ano de 1991, funções que desempenha até à presente data, e de então para cá tem desenvolvido atividades, no âmbito da museologia e da divulgação do património. Isabel Silva é representante da Rede Portuguesa de Museus (RPM) junto do Conselho Nacional de Cultura (CNC).

Disponível em <https://dre.pt/application/file/58742981>. Consultado em 13.3.2015.

*Após procedimento concursal (aberto pelo Aviso n.º 5876/2014, assinado em 17 de abril de 2014), Isabel Silva foi reconduzida no cargo, através do Despacho n.º 13415/2014 assinado em 27 de outubro de 2014 pelo Diretor Regional de Cultura do Norte.*

Disponível em <https://dre.pt/application/file/25709292>. Consultado em 31.7.2014; <https://dre.pt/application/file/58742981>. Consultado em 13.3.2015.

## Resultados da entrevista

O Museu D. Diogo de Sousa (MDDS) é composto por diversas áreas funcionais. Possui um laboratório de restauro que assegura todo o trabalho de reconstituição de materiais museológicos que dão entrada no museu e fazem parte da exposição permanente. Este laboratório presta também apoio a diversas instituições como gabinetes de arqueologia, câmaras municipais, e a investigadores no âmbito da arqueologia. Acrescem apoios pontuais na cidade ao nível da preservação patrimonial, embora o foco essencial de atividade esteja no restauro de materiais arqueológicos.

Outro setor, dedicado à educação, dá cumprimento à relação do museu com as escolas e com grupos específicos, *sejam eles grupos de pessoas com necessidades especiais, seniores, famílias, no fundo uma atividade de divulgação direcionada para públicos-alvo que são definidos por nós.*

Um dos setores também valorizados pelo museu, a *área de coordenação do público*, coordena, entre outros trabalhos, *algum trabalho de interface com a comunidade no sentido de assegurar cedência de infraestruturas, no sentido de abrir o museu a instituições exteriores.*

Referindo-se à importância da abertura do museu à comunidade, a diretora refere que *ainda o museu não estava pronto e nós já realizávamos coisas aqui. Porque desde logo percebemos que era muito importante manter uma relação com a cidade, com a região, que as pessoas se apropriassem do espaço, que fizessem dele o «seu espaço».* Esta relação de proximidade e de utilização, remata, é algo que também ajuda os museus a evitar alguma *marginalidade* a que são votados atualmente.

Os recursos humanos permanecem os mesmos desde que o museu começou a funcionar. O número de funcionários, vinte e sete no total, permanece o mesmo desde a fundação do museu, uma vez compensadas as situações de reforma com as de mobilidades que se foram verificando. O corpo de funcionários inclui dois técnicos superiores, um *encarregue da organização dos serviços educativos*, outro *a articular todas as questões que têm a ver com o apoio à investigação, que é outra atividade do museu que de alguma forma se relaciona muito com o laboratório de restauro*; e um terceiro técnico com *equivalência*



*a bacharelato que está a articular exatamente com a área de público. Acrescem os técnicos de restauro com equivalência à licenciatura.*

Considerando que o museu está bem servido de meios humanos, a diretora aponta, uma vez questionada sobre eventuais necessidades, *a área de atendimento público, como ponto mais frágil, pois durante muitos anos, era assegurada por pessoas sem qualificação nenhuma.*

Lembrando que *os antigos guardas dos museus tinham a antiga «quarta classe», eram pessoas que nós poderíamos dizer, fiéis [e que] a pessoa fiel à casa, que se preocupava em que as coisas funcionassem*, Isabel Cunha refere a falta de capacidade de falar línguas ou de encarar os visitantes, por exemplo.

Face à dificuldade de contratar pessoal para o quadro do museu, acrescenta que, para desempenhar, de forma mais qualificada, as funções de acolhimento ao público, o MDDS tem *absorvido muita gente que vem do centro de emprego, desde o programa de incentivo à contratação de jovens licenciados, que nos tem permitido qualificar enormemente o setor da atividade público e simultaneamente utilizar essas pessoas para apoiar as atividades.*

A integração destes funcionários conta com uma formação inicial, ministrada pela Rede Portuguesa de Museus, abrangendo de forma transversal todas as pessoas integradas nos museus. Depois desta formação, *há uma formação em exercício que é constante.*

A mais-valia deste recrutamento, na perspetiva do museu, reside no facto de se tratar de *pessoas com licenciaturas, com mestrados, com doutoramentos, que têm uma visão diferente das coisas, competências, capacidade de propor*, o que se traduz na requalificação, em suma, da parte de acolhimento.

Ao nível de serviço educativo, a atividade, que tem sido *vasta e muito sólida*, inclui oficinas, atelier de férias, uma atividade mensal, ao sábado, específica para famílias, atividades em todos os períodos de férias escolares, Natal, Páscoa e verão. Na visita ao museu e nestas atividades, Isabel Silva procura *que a vinda ao museu se transforme num momento de emoção, de algo que se descobre também através do afeto. Procuramos trabalhar a noção de pertença e descoberta recorrendo ao envolvimento emocional de cada participante.*

*O ano de 2007 ficou marcado pela abertura ao público do Museu e, consequentemente, pelo incremento das actividades vocacionadas para os visitantes.*

*Paralelamente, prosseguiu todo o trabalho de preservação, restauro e valorização de acervos, deste Museu e de outras entidades, bem como a reestruturação dos serviços educativos.*

Relatório de Atividade (MDDS, 2007).

*Foram intervencionadas no laboratório de restauro o seguinte acervo do Museu: 131 peças cerâmicas, 213 objectos metálicos, 17 vidros, 8 artefactos líticos e ainda reproduzidas duas peças de particulares, para a nossa exposição permanente.*

*De outros Museus e entidades foram tratados 116 objectos, pertencentes ao Museu da Sé de Braga, ao Museu Nacional de Soares dos Reis, Câmara Municipal de Braga, Câmara Municipal de Felgueiras, Câmara Municipal de Barcelos e de Arqueólogos.*

Relatório de Atividade (MDDS, 2007).

*Face à inexistência de recursos orçamentais, é de salientar o enorme esforço, a criatividade e a persistência das pessoas envolvidas, de forma a produzir internamente os materiais usados nas oficinas, quase exclusivamente com materiais reciclados, com recurso a pequenas empresas que nos deram matérias-primas e a meios dos próprios funcionários.*

Relatório de Atividade (MDDS, 2011).

*O voluntariado nunca deixou de ter uma expressão incipiente, continuando a tendência para as pessoas se envolverem por curto espaço de tempo e sem grandes compromissos. O grupo de amigos foi uma fonte importante de apoio à atividade do museu, através da aquisição de bens, para a concretização de iniciativas.*

Relatório de Atividade (MDDS, 2012).

*Foi significativo o número de funcionários que participaram em ações de formação e atualização, a cargo dos próprios. Estas formações incidiram sobre áreas específicas da atividade do museu.*

Relatório de Atividade (MDDS, 2012).

*Comparando os dois últimos anos letivos, ainda que desfasados do ano civil, a tendência foi de decréscimo no número de instituições de ensino, e consequentemente, do volume de alunos que realizaram visitas guiadas, uma ligeira diminuição das oficinas livres [...] estes resultados, que estão em linha com a generalidade dos outros museus, denotam um clima de retração nas despesas por parte dos agentes de ensino e da sociedade em geral, tendência que se prevê venha a manter-se em 2013.*

Relatório de Atividade (MDDS, 2012).

Das colaborações e parcerias, para além das já referidas no âmbito de apoio especializado prestado pelo museu, a diretora do MDDS refere a *colaboração regular com a Câmara Municipal para a reatualização da Braga Romana* e a interação com instituições culturais, sociais e empresariais da cidade. Neste último caso, reforça a importância do *acolhimento e divulgação*, por parte do museu, *de iniciativas não só sociais e culturais mas também que tenham a ver com o tecido económico, empresarial, da própria cidade.*

Quanto à gestão da comunicação do museu com o público, a falta de verbas tem alegadamente obrigado a redirecionar a atenção para as redes sociais e para o «site», enquanto veículos de comunicação acessíveis – seja ao museu, seja ao público – e para a passagem de informação *boca a boca*, diz Isabel, lamentando que não haja *nem dinheiro para um desdobrável.*

Estando a esgotar-se a edição realizada pelo Instituto Português dos Museus (IPM) de desdobráveis impressos na ocasião da abertura do museu ao público – documento que partiu de uma matriz gráfica idêntica para todos os museus do IPM, variando apenas os conteúdos – o MDDS tem disponibilizado aos visitantes fotocópia deste desdobrável para a orientação da visita. Acresce ainda a imprensa local como agente de divulgação, onde, *de cada evento que há, aparece sempre uma notícia associada ao museu, e esta boleia da comunidade*, tem até gerado uma dinâmica interessante, segundo Isabel Silva.

Refletindo sobre a produção das exposições no que se refere à relação de poder entre a vertente de produção (nomeadamente a arquitetura) e a de comunicação (vertente gráfica, gestão dos conteúdos, narrativa, enunciados) a diretora do MDDS refere que, enquanto as exposições temporárias levadas a cabo foram *pré-definidas, em relação à exposição permanente houve uma simbiose muito boa por parte de quem acompanhou o processo de exposição.* Em favor do projeto do museu, considera que *houve aqui uma assimilação do que eram as nossas preocupações, do que era a própria materialização da exposição.*

E ilustra com o exercício levado a cabo no contexto de uma das exposições temporárias, realizada em parceria com o museu nacional de arqueologia que, no seu entender, evidenciou a importância de

ampliar o conhecimento – na sua produção e comunicação: *conseguiu financiamento, tinha a ver com o desenvolvimento da investigação associada ao vidro na época romana e foi interessante porque foi pensada com base no resultado da investigação, permitiu enquadrar e dar a conhecer de uma forma diferentes, por exemplo, as coleções do museu nacional de arqueologia, coleções de prestígio mas que sob o ponto de vista da investigação «não diziam nada».*

Quanto a obras no edifício, restauro ou manutenção, Isabel Silva considera que o estado do museu inspira cuidados com *pontos de humidade, com sistemas a colapsar*, mas remete o problema para um estado de situação mais amplo, pois, na sua experiência, *este é o drama das instituições públicas, não há dinheiro para manutenção, há dinheiro para projetos e depois nunca é prevista verba para manutenção*. Assim, aponta a necessidade de melhorar o sistema de alarmes e de rever o sistema de aquecimento e ventilação.

E anota o facto de estar, apesar de tomadas medidas radicais que considera contraproducentes mas que se viu obrigada a tomar, ainda assim a viver limites que obrigam à revisão constante dos mínimos gastos: *no resto do edifício já temos tudo desligado para poupar, até porque não temos dinheiro para pagar os consumos de eletricidade, mas, por exemplo, o auditório tem que ter o mínimo de condições de conforto, embora seja tudo cirurgicamente controlado, tem que se aquecer um bocadinho no inverno e ventilar no verão, mas até esses mínimos já estão em perigo*.

As razões que provocam este estado de coisas são também as que impossibilitam a aquisição de peças para a coleção: *está fora de questão, não temos dinheiro para isso*. Explica Isabel Silva que mesmo para a aquisição de equipamentos e produtos para o trabalho de restauro, *temos que encontrar formas alternativas através do Grupo de Amigos para ter verbas para isso, ou no restauro, fazendo serviços para fora, indo buscar aí os materiais que ficam e que servem também para nós*.

Sobre a relações entre pares, Isabel Silva expressa – embora anotando que ela ainda não se encontra ativa nos termos que considera realmente imprescindíveis – a sua pertinência, vantagens e possibilidades.

*Na área da comunicação com os Públicos, a plena abertura do Museu, levou-nos a incentivar e ampliar a colaboração com Associações Culturais, Ordens Profissionais, Escolas e entidades de formação artística, Universidade do Minho e instituições sociais.*

*O nosso objectivo primordial consiste em tornar o espaço do Museu num Fórum de desenvolvimento cultural da cidade, no intuito de incentivar, sobretudo os públicos mais jovens, a participar e a apropriarem-se do espaço do Museu.*

Relatório de Atividade (MDDS, 2007).

*o Museu tem protocolos de estágio com a Universidade do Minho, Universidade e Santiago de Compostela, Universidade do Porto, Universidade de Coimbra, Universidade Nova de Lisboa, Instituto Politécnico de Tomar e Universidade de Zamora. Os estágios incidiram fundamentalmente na área do Restauro, embora a partir de Setembro, tenhamos também começado a acolher alunos para trabalhos nas áreas da comunicação e da mediação cultural.*

*A implementação das normativas de Bolonha, para o Ensino Superior, veio estimular os estágios integrados, de que o Museu tem procurado tirar partido, no sentido de melhorar/empreender tarefas concretas ou pontuais, optimizando o trabalho do pessoal do Quadro e os nossos projectos nas diversas áreas.*

Relatório de Atividade (MDDS, 2007).

*O ano de 2008 foi o primeiro ano em que o Museu esteve integralmente aberto ao público, uma vez que foi inaugurado em final de Junho de 2007, o que para nós serviu como uma espécie de ano de aferição. Destacamos o grande esforço realizado, quer ao nível dos serviços educativos, quer na captação de parceiros para a dinamização cultural do espaço do Museu.*

Relatório de Atividade (MDDS, 2008).

*O Quadro de Referência Estratégico Nacional (QREN) constitui o enquadramento para a aplicação da política comunitária de coesão económica e social em Portugal no período 2007–2013.*

*O QREN assume como grande desígnio estratégico a qualificação dos portugueses e das portuguesas, valorizando o conhecimento, a ciência, a tecnologia e a inovação, bem como a promoção de níveis elevados e sustentados de desenvolvimento económico e sociocultural e de qualificação territorial, num quadro de valorização da igualdade de oportunidades e, bem assim, do aumento da eficiência e qualidade das instituições públicas. A prossecução deste grande desígnio estratégico é assegurada pela concretização de três grandes Agendas Operacionais Temáticas:*

- Agenda Operacional para o Potencial Humano;*
- Agenda Operacional para os Fatores de Competitividade;*
- Agenda Operacional para a Valorização do Território.*

Disponível em <http://www.qren.pt/np4/qren>.  
Consultado em 13.3.2015.

*Na sua voz, este é o estado de situação: nós, embora estejamos todos juntos na Direção Regional de Cultura, e tenhamos uma relação, digamos, quotidiana, no sentido das pequenas informações, das coisas simples do quotidiano, ainda não tivemos a possibilidade de usufruir juntos de, por exemplo, fundos comunitários ou projetos para fazer exposições, que pudessem circular entre nós, como nós gostávamos, até porque há neste universo da região norte museus que têm coleções afins, nós temos por exemplo alguma afinidade com o Abade de Baçal, eles têm uma coleção arqueológica também interessante, e que é interessante <<fazer rodar>>, digamos.*

*E acrescenta que não só os museus mas também o restante património tutelado pela DRNC tem cabimento envolver na rede de relações: hoje em dia os museus estão muito abertos ao conhecimento e há sítios arqueológicos de proximidade, a própria Direção Regional de Cultura do Norte tem uma série de monumentos e sítios arqueológicos à sua guarda que, eles próprios não tendo condições para acolher exposições têm um museu de proximidade que o pode fazer.*

*No entanto, e apesar das possibilidades à vista, Isabel Silva foca um aspeto de base, o do financiamento programado que no seu entender poderá vir a facilitar a efetiva organização e termos desta relação: temos falado nisso mas a questão é que isso tem que ser objeto de candidaturas ao QREN. A Direção Regional de Cultura do Norte está a fazer algumas tentativas nesse sentido, mas como há uma pressão também muito grande sobre o QREN, há muitas necessidades, e hoje o QREN afigura-se como o último, o único reduto.*

*Sobre a possibilidade de colocar <<em circulação>> peças das coleções dos museus, como atrás referíamos na sua voz, a responsável pelo MDDS assume que faz, concetualmente, todo o sentido porque, mais do que colocar peças, é fazer circular informação contextualizada. Lembra a este propósito que não há nenhum museu que hoje faça uma exposição só porque as peças são bonitas ou são ícones nacionais. Há em qualquer caso e em qualquer exposição, digamos, uma base de investigação que é fundamental e que vai levar mais conhecimento, vai qualificar os objetos que estão em determinado museu.*

*Esta é, segundo a nossa interlocutora, a razão de ser da investigação no seio do Museu. O caso do MDDS evidencia de modo particular esta relação entre museu e investigação: no caso da arqueologia,*

*nós aqui temos uma interação muito forte com os investigadores, desde sempre, eles próprios depositaram aqui os seus materiais e todos os materiais depositados desde 1980 são integrados em projetos de investigação; considera assim a sua diretora que há uma investigação constante, que se vai diversificando e que está sempre subjacente aos objetos, o que os qualifica.*

*E, adiantando que se formos pensar nos outros museus do norte que têm arqueologia isso não acontece, portanto, toda a informação que possa aqui ser produzida é uma mais-valia para explicar um contexto regional vasto em que há aspetos transversais e comuns, e é uma mais-valia para qualificar e permitir um novo olhar sobre as coleções desse próprio museu.*

*Isabel Silva explica esta mais-valia nos seguintes termos: no fundo, o contexto regional não é tão vasto assim que o património e nós temos na posse do museu não tenha paralelo ou uma evidência na região, vou dar-lhe por exemplo um caso que é notório em que temos estado a trabalhar no sentido de tentarmos fazer uma exposição temporária que tem a ver com a dita cultura castreja, com os povoados fortificados do primeiro milénio antes de Cristo, portanto, que antecipou a ocupação romana.*

*E acrescenta que: há no norte de Portugal e na Galiza uma marca muito forte na paisagem que tem a ver com esses povoados fortificados, e com todo o espólio associado, nomeadamente, aquelas figuras em pedra de guerreiros, isso é uma marca muito forte nas duas regiões. Ora, sendo nós, digamos, potenciais divulgadores e mediadores da investigação científica que se tem produzido sobre isso, se fizermos uma exposição dessas, estamos a abarcar um leque geográfico que não tem só a ver com a região norte, o fenómeno é transversal.*

*Assim, sobre a ideia de criar proximidade e troca de informação entre os museus e o público, a diretora assume a partilha do trabalho feito entre portas como algo de crucial e dá um exemplo: uma das coisas com as quais temos tido preocupação – e sabemos que é consultado porque nos chegam permanentemente questões sobre isso – é a de colocar no site informação sobre coleções mais marcantes ou que tenham esse carácter, digamos, regional, exatamente com a preocupação de criar proximidade com pessoas que vivam rodeados por mundos afins.*

*A nível de estágios, no sector técnico e na área de público acolheram-se dezasseis formandos nas áreas do Turismo, Animação cultural, Línguas estrangeiras, Comunicação, Educação e Museologia, ligados às Universidades do Porto e Minho e a Escolas Profissionais.*

Relatório de Atividade (MDDS, 2009).

*No âmbito da animação cultural foram promovidas ações de formação, visitas e espetáculos de índole variada, com base em parcerias, quer com instituições públicas, quer com privados, as quais envolveram quarenta e oito parceiros, e de que resultaram cento e vinte e um eventos.*

Relatório de Atividade (MDDS, 2009).

*Seria interessante haver uma melhor articulação com a DRCN, através de alguém que efetivamente articulasse a comunicação interna, de forma a dar maior visibilidade e unidade ao conjunto dos serviços dependentes. Aguarda-se a concretização de desdobráveis, em falta na generalidade dos museus, de forma a suprir a dificuldade de divulgação junto dos visitantes.*

Relatório de Atividade (MDDS, 2013).

Quanto ao impacto das exposições levadas a cabo, Isabel Silva remete-nos para um estado de situação mais abrangente, referindo: *acho que todos nós, que trabalhamos em museus, nos questionamos também muito sobre o impacto destas exposições porque o que temos verificado é que, ou «há uma máquina», digamos, muito forte de promoção muito forte atrás das exposições, que as projeta.*

E dá exemplos daquilo que afirma, entre os quais, o da exposição do Hermitage no nosso país – que, segundo Isabel Silva *não tinha peças melhores do que [aquelas que] nós temos nos nossos museus* mas que teve na retaguarda a *máquina de comunicação brutal*, associada àquele museu mundialmente famoso.

Desenvolvendo a questão da comunicação já não ao nível da divulgação mas ao nível da interpretação e da mediação junto do público – e no contexto particular da difusão do conhecimento produzido, da comunicação de conteúdos – a responsável pelo MDDS assinala a necessidade de transpor uma certa prática que prevalece na comunicação de conteúdos nos museus e que não favorece a sua relação com o público.

Considera em concreto que se produzem enunciados, *fundamentalmente ao nível da investigação pura*, que muito *difícilmente comunicam com as pessoas*, pois há uma fixação *na formulação ou na fórmula restrita, no enunciado restrito do conhecimento*, informações e modos de informar que muitas vezes *nem sequer se materializam em nada para o grande público.*

No sentido inverso, Isabel Silva refere a possibilidade de tornar acessível ao público informação e formas de a transmitir, dando um exemplo: *ainda há pouco tempo fizemos aqui um congresso com as ciências ligadas à química e foi muito interessante, e daí tirámos até várias informações que depois mediámos, sobre, por exemplo, restos alimentares que apareceram em objetos arqueológicos, que nos permitem chegar ao quotidiano, que nos permitem dar a conhecer essa relação da ciência, de uma ciência exata com uma ciência social, criar essas pontes entre o saber e divulgar junto do grande público uma coisa que é importante sob o ponto de vista da investigação mas que pode ser simples, pode traduzir-se numa mensagem simples sobre o que era a alimentação no quotidiano.*

Exposição do Museu Hermitage no Palácio Nacional da Ajuda na Galeria D. Luís I:  
*Em 2007 [a Galeria D. Luís I] é sujeita a obras de requalificação para equipar a Galeria com sistemas de climatização e de segurança que permitissem receber exposições com exigências expositivas específicas e de características muito diversas, tornando-a simultaneamente facilmente adequável a qualquer proposta de guião. São então apresentadas as exposições Arte e Cultura do Império Russo nas Coleções do Hermitage, de Pedro o Grande a Nicolau II [seguidas de outras exposições].*

Disponível em <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/recursos/galeria-de-pintura-do-rei-d-luis-i/>. Consultado em 29.11.2015.



Assim, no contexto do alargamento de narrativas, a diretora do MDDS considera que há uma situação a ultrapassar, a de *falar só para os pares* [pois, embora haja] *sempre uma franja de investigadores que toca as nossas coleções, muitas vezes o que acontece é que essa informação não passa para o exterior, as pessoas não sabem o que é que de facto se desenvolve porque é feita em moldes muito herméticos.*

E remata, sentenciando: *se o museu não tiver essa capacidade de mediar essa informação e de a traduzir em coisas simples que as pessoas entendam, torna-se muito complicado para o grande público, [para que] se aperceba e até crie, digamos, alguma relação de consideração e de perceção da utilidade dos museus.*

Este, como outros investimentos atrás referidos, necessitam, no seu entender, de meios humanos que estabeleçam pontes na transmissão de conhecimentos: *faz-nos falta renovar os recursos humanos, é fundamental, desde que o museu abriu praticamente não tem entrado ninguém para o quadro do museu, o que significa que está tudo a envelhecer e o conhecimento, o conhecimento prático não está a ser transmitidos às novas gerações.*

Neste contexto, Isabel Silva especifica a sua preocupação. É que, apesar da satisfação que evidencia com os resultados do desempenho de quem chega ao museu através dos já referidos programas de emprego – dando exemplos de sucesso que mereceriam especial atenção na manutenção da continuidade – lamenta-se, tal como os seus peres anteriormente deixaram expresso, pois estas pessoas *vêm por tão pouco tempo que chegam ao fim de um ano, dois anos, vão-se embora. O conhecimento não está a transitar e há coisas que só se aprendem na prática, é a prática que ensina. Fazia-nos falta de facto reforçar recursos humanos e poder qualificá-los.*

Em suma, a diretora considera importante e urgente, também em favor do conhecimento e da comunicação, *dar estabilidade às pessoas, ao quadro de pessoal, [para] não andarmos sempre a recorrer aos projetos do centro de emprego [também para] qualificar os museus e divulgar de outra forma o que se faz.*

Questionada sobre o seu ideal de museu, hesita, pois no seu entender, *estas máquinas começam a tornar-se pesadas, para [se] andar um milímetro tem que [se] percorrer «xis» quilómetros.*

*Embora as visitas guiadas abranjam todo o tipo de visitantes, na sua maioria destinam-se a públicos escolares, desde o pré-escolar à Universidade. Predominaram os alunos do 3º ciclo, seguidos do Secundário e das Escolas profissionais. Na generalidade os mesmos alunos visitam o museu uma vez no ano, no máximo duas sendo, neste caso, para realizar uma visita e uma oficina.*

Relatório de Atividade (MDDS, 2009).

No entanto, afirma, confirmando e reforçando aspetos já referido no que diz respeito à estabilidade que reivindica para os museus em favor da sua divulgação junto do público: *o museu ideal seria o museu com o mínimo de condições para cumprir de facto esta sua missão de divulgação, que é fundamental. Acho que, independentemente do sítio, das coleções, o museu ideal seria aquele que tivesse de facto uma boa estrutura de pessoal, e que tivesse um mínimo de condições para poder projetar para fora aquilo que faz – e fazem-se coisas com muita qualidade.*

Apesar do constrangimento financeiro atual, e levantada a questão da possibilidade de investir – ainda que através de ações de pequena escala – na ligação entre os sete museus em favor da relação com os públicos, a diretora reforça o seu interesse no funcionamento em rede, *não só entre museus mas também entre os museus e os sítios*, manifestando: *Se nós formos ver o investimento do estado que foi feito na recuperação de imóveis de todo o tipo – e continuamos a funcionar cada um por si – é absolutamente urgente reforçar esta rede, não só internamente, a nível técnico, como projetar a oferta de uma forma qualificada, usando essa rede de contactos.*

Isto, no sentido de contrariar «o salve-se quem puder», as marcas por vezes difíceis de superar deixadas pelo passado, que Isabel Cunha não deixa de anotar: *cada um «desenrascava» na sua proximidade a solução para para tudo, para tudo.* Mesmo em termos de meios básicos, *[do] papel higiénico [ao] papel da impressora, «cada um que se desenrasque».* E foca, a este propósito, o empenho dos Grupos de Amigos dos museus, que considera *a tábua de salvação que ainda ajuda a movimentar alguma coisa.*

Neste contexto, conclui, *não se pode dizer em nenhum museu que haja categorias funcionais, porque no fundo, nós fazemos de tudo, toda a gente faz de tudo, para o bem e para o mal. Por um lado, isto permitiu-nos sobreviver, toda a gente a colaborar quando é preciso e toda a gente [a fazer] o que é preciso quando é preciso, mas por outro lado, [no nosso caso] já não há folga para nada.*

Terminando a focar de novo o museu que dirige, diz que *tirando a parte do restauro – em que nós podemos dizer às outras pessoas «venham para cá, utilizem os equipamentos» e estão aqui acom-*



*panhados pelos nossos técnicos – nós já não temos margem para «respirar», já está tudo assoberbado e é pouquíssima gente.*

Para além das causas já assinaladas por Isabel Silva deste estado de situação, a diretora aponta ainda outras, neste caso, alojadas no domínio das práticas da função pública, e que no seu ponto de vista não contribuem para tirar o melhor partido dos museus: *o sistema da função pública em si é perverso, porque não valoriza o investimento que as pessoas fazem, no sentido de se qualificarem e de se aperfeiçoarem. Continua a haver, ao nível de quem decide, de quem avalia, uma visão completamente obtusa, em prejuízo de estratégias e atitudes que permitam às pessoas melhorar a sua situação profissional.*

Todos estes aspetos confirmam e prolongam, anota a diretora, *uma falta de cultura enorme relativamente aos museus.*



## MUSEU DE LAMEGO

### O museu

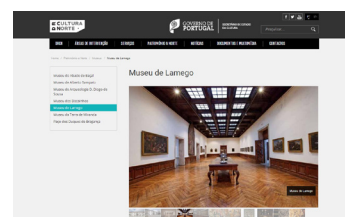
A fundação do Museu de Lamego (ML) remonta ao ano de 1917, beneficiando dos bens da igreja que foram nacionalizados no contexto da implantação da República. Neste contexto, foi fundado pelo Estado em 5 de abril daquele ano, sob o nome «Museu de Obras de Arte, Arqueologia e Numismática».

### O edifício

*Instalado no antigo paço episcopal, num edifício reedificado na segunda metade do século XVIII pelo bispo D. Manuel de Vasconcelos Pereira, o Museu de Lamego está situado no centro histórico da cidade. A instalação do museu, de início provisória, numa parcela do antigo palácio, viria a tornar-se definitiva, dando lugar a um longo e faseado processo de beneficiação e adaptação do edifício, levada a efeito durante o Estado Novo, sob a alçada da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN), que tiveram início na década de 30 e se arrastaram até aos primeiros anos da década de 70 do século passado.*

### O acervo

*A coleção em exposição permanente reflete a história e percurso do museu, destacando-se pelo seu ecletismo e qualidade individual das suas peças. O espólio original do Paço Episcopal, sobretudo composto por mobiliário, tapeçaria, pintura e escultura, é largamente complementado com elementos de ourivesaria, paramentaria, azulejaria e, de forma destacada, com a remontagem de alguns dos retábulos de talha dourada das capelas do extinto Convento das Chagas de Lamego. Estas coleções, às quais foi adicionado o acervo arqueológico da Câmara Municipal têm sido enriquecidas com doações.*



mlamego@culturalnorte.pt  
<http://www.museudelamego.pt>

Acessibilidades: Audio guias online disponíveis para smartphones e tablets, através da aplicação Audite (Google Play). Disponível em português, inglês, francês, castelhano, alemão e italiano. Cicerone (aluguer de tablets durante a visita ao Museu).

Serviços disponibilizados ao público: Acolhimento; Loja/Livraria; Biblioteca e arquivo; Auditório; Serviço de cafetaria em regime de esplanada de maio a setembro; Exposições temporárias; Cedência de espaços para eventos.

Serviço educativo: As atividades educativas desenvolvem-se de acordo com a faixa etária dos grupos em articulação com os objetivos de aprendizagem contemplados nos currículos escolares e incluem visitas orientadas, percursos de descoberta, oficinas criativas, jogos de manipulação, exploração sensorial, identificação e de associação. O serviço educativo está disponível para orientar professores e educadores na preparação das visitas orientadas/oficinas, assim como para o acolhimento de projetos e atividades propostas pelas Escolas. Através do seu serviço de apoio à investigação, professores e alunos poderão recorrer ao serviço educativo para solicitar apoio na elaboração de trabalhos/projetos curriculares.

Fonte: <http://www.culturalnorte.pt/pt/patrimonio/museu-de-lamego/>. Imagem: captura de ecrã. Acesso: 14.8.2014

Diretor: Luís Sebastian  
Nasceu em 1973 Habilitações académicas: Doutoramento em História com especialização em Arqueologia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (2011). Pós-graduado em História e Arqueologia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (2007). Licenciado em História variante de Arqueologia pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (1996). Atividade Profissional: Diretor em regime de substituição do Museu de Lamego (desde agosto de 2012). Coordenador do projeto turístico –patrimonial “Vale do Varosa” (desde novembro de 2009). Coordenador do Mosteiro de S. João de Tarouca e do Mosteiro de Santa Maria de Salzedas (desde março de 2007). Coordenador do Mosteiro de Santa Maria de Salzedas (2006 –2007). Coordenador do Mosteiro de S. João de Tarouca (2003 –2007). Diretor científico da intervenção arqueológica no Mosteiro de S. João de Tarouca (de abril de 1998 a novembro de 2007).

Disponível em <https://dre.pt/application/file/58693911>. Consultado em 13.3.2015.

Luís Sebastian foi nomeado diretor do museu, em regime de substituição através do Despacho n.º 10918/2012 assinado em 6 de agosto de 2012 pela Diretora Regional de Cultura do Norte, Arquiteta Paula Pereira da Silva.

Disponível em <https://dre.pt/application/file/2211780>. Consultado em 13.3.2015.

## Resultados da entrevista

Enquanto «Unidade Flexível» da Direção Regional de Cultura do Norte (DRCN), Museu de Lamego (ML) não se confina meramente à unidade museológica, mas encabeça o projeto do Vale de Varosa, que inclui o Mosteiro S. João de Tarouca, o Mosteiro de Santa Maria de Salzedas, o Convento de Santo António de Ferreirim, a Casa do Paço, a Ponte do Canha e a Capela de S. Pedro Balsemão.

Assim, a nossa entrevista, embora se tenha concentrado no Museu de Lamego (que passamos a designar po ML) em si mesmo, inclui referências aos restantes equipamentos, quando oportunas.

O ML tem o seu funcionamento assegurado por dezanove funcionários. Sobre a organização dos serviços, Luís Sebastian esclarece cabalmente que a situação do Museu que dirige é mais um caso crítico de ambiguidade de funções: *para sermos sérios, existe uma diferença entre aquilo que é a estrutura oficial e formal do museu e aquilo que na verdade é a sua realidade. Em relação por exemplo ao serviço educativo nós temos oficialmente – e formalmente – um serviço educativo mas a verdade é que não tenho um grupo de trabalho afeto apenas ao serviço educativo.*

De facto, e nas suas próprias palavras, este caso é mais um a confirmar uma realidade comum, já que é *um problema de quase todos os museus porque o corpo de pessoal com que nós trabalhamos não é contruído de raiz, é sempre uma herança que vem de trás; não podemos também, há muitos anos, reformar de forma fácil uma vez que novas contratações estão fora de questão há bastantes anos.*

E o diretor do ML esclarece a situação deste Museu da seguinte forma: *o que nós temos neste museu – e que é a realidade da maior parte dos museus portugueses – é uma série de valências que são atribuídas às mesmas pessoas; aqui toda a gente tem mais do que dois, três, quatro objetivos: em determinada fase podem fazer parte do corpo de vigilância, a seguir podem fazer parte da organização de eventos mais ligados ao serviço educativo, a seguir podem estar ligados a outras áreas.*

E esta situação não se fica pela relação com as tarefas ligadas à atividade programada do Museu mas transcende-a, abarcando mesmo a manutenção das instalações:

*Todos eles têm formalmente três objetivos mas na verdade cumprem muito mais do que isso, nós fazemos literalmente de tudo, inclusive manutenção de espaços, nós restauramos portas, janelas, nós substituímos vidros, nós montamos as salas para os eventos, nós fazemos absolutamente de tudo.*

O aproveitamento dos recursos humanos é assim abrangente e passa também pela logística e pela produção de artefactos usados em diversos eventos levados a cabo nos diferentes polos que compoem a unidade flexível do ML: *inclusive temos uma secção de costureiras – também produzimos hábitos de monge para o jantar monástico de Salzedas, um evento anual que já tem muita aceitação, todo o trabalho é feito aqui.*

Os recursos humanos afetos ao museu passam ainda pelo voluntariado – contando o ML atualmente com seis voluntários – e pelos programas de estágio; o número de estagiários *vai variando mas normalmente nunca temos menos de uma dúzia de estagiários nesta altura do ano [junho].*

Levantada a questão do programa que tem sido levado a cabo, Luís Sebastian revê as atividades desenvolvidas nos dois anos em que desempenhou a função de diretor: *Nestes dois anos, a estratégia foi, antes de mais, criar uma esplanada no pátio do museu: o pátio passou a estar ocupado de maio a setembro com uma esplanada [que] veio trazer um outro dinamismo ao museu.*

Mas, ao contrário do que se passa noutras instituições culturais, Luis Sebastian refere que a *exploração – mediante concurso público – não foi dada a uma empresa de restauração, foi dada a uma empresa de organização de eventos com a obrigação de todas as sextas e sábados organizarem concertos e outras atividades, às quais acrescentamos as nossas, utilizando o pátio como âncora.*

Neste contexto, o horário do museu foi alargado e de maio a setembro, à sexta-feira está aberto ao público até à uma hora da madrugada e, ao sábado, até à meia da noite, o que, no entender do responsável pelo ML, *permite que as pessoas venham ao museu à noite e nos permite abrir para o pátio exposições temporárias, o que criou um dinamismo completamente diferente, [tendo aumentado significativamente] o número de visitantes das exposições.*

Aviso n.º 5938/2014

Concurso para provimento do cargo de direção intermédia de 2.º grau – Diretor do Museu de Lamego.

Nos termos do artigo 21.º da Lei n.º 2/2004, de 15 de janeiro, na sua redação atualizada, faz –se público que se encontra aberto o procedimento concursal para provimento do cargo de diretor do Museu de Lamego (cargo de direção intermédia de 2.º grau) nos termos do artigo 3.º, n.º 2, da Portaria n.º 227/2012, de 3 de agosto.

17 de abril de 2014. — O Diretor Regional da Cultura do Norte, Doutor António Ponte.

Disponível em <https://dre.pt/application/file/25707848>. Consultado em 31.7.2014.

Despacho n.º 13288/2014

Nos termos do artigo 21.º da Lei n.º 2/2004, na sua redação atualizada, nomeio, para o exercício do cargo de Diretor do Museu de Lamego, na sequência de concurso e da proposta do júri, Luís Carlos Pereira Sebastian, do mapa de pessoal da Direção Regional de Cultura do Norte, com efeitos a 1 de novembro de 2014. Em anexo, nota relativa ao currículo académico e profissional do nomeado.

22 de outubro de 2014. — O Diretor Regional de Cultura do Norte, Doutor António Ponte.

Disponível em <https://dre.pt/application/file/58693911>. Consultado em 13.3.2015.

O pátio do ML tornou-se, por isso, um lugar privilegiado na programação de eventos, que inclui anualmente *o ciclo de fotografia, fotografia projetada no pátio: no ano passado foi com jovens fotógrafos portugueses, fotografia artística, este ano em parceria com o Jornal Público, fotojornalismo* – [e]o ciclo de cinema, também projetado ao ar livre.

Acrescem aqueles que considera *eventos-âncora*, como o «Compassos da história», concertos de música antiga em cenário de época, diversos concertos realizados em várias salas do Museu: *música medieval na sala que tem peças medievais, música renascentista na sala Grão Vasco, do século XVI, música barroca na sala de ourivesaria do séc. XVIII*. O crescimento deste evento levou o programa «Compassos da história» a distribuir-se, no ano corrente, ao Mosteiro de Salzedas e ao Mosteiro de S. João de Tarouca: *vamos começar a ter, [no contexto] desta ideia de música antiga em cenário de época, todos os fins-de-semana de agosto, concertos nestes imóveis que nos estão afetos*.

Prevalecendo sobre as atividades de interpretação e mediação diretamente relacionada com as coleções, as atividades de envolvimento social funcionam como eventos que polarizam a oferta do ML. A este propósito, acrescenta ainda Luís Sebastian:

*Temos outros eventos-âncora no Vale do Varosa como o «Jantar monástico», que já é imagem de marca, um jantar temático em que as pessoas estão vestidas de monge: o jantar é feito pela escola de hotelaria, escolhe-se um século e faz-se uma recriação contemporânea da comida da época; o deste ano foi o século XVI e os Descobrimentos, as especiarias, um jantar com duzentas pessoas, o que em termos logísticos é extremamente complexo*.

Outro tipo de atividade diz respeito às exposições temporárias: *realizamos também as exposições temporárias, neste momento temos a decorrer a segunda exposição temporária deste ano. Começámos a fazer exposições temporárias também no Museu Diocesano, neste momento está a decorrer a segunda. E, em agosto, vamos ter a Bienal Internacional de Gravura do Douro, com um dos núcleos aqui no museu e outros nos restantes monumentos*.

Em termos de público, de públicos-alvo – e ressalvando que *as visitas escolares baixaram imenso, não é só uma característica nossa, foi por todo o país* – também são distintas as situações inerentes aos diferentes equipamentos. Por um lado, registam-se visitas espontâneas, por outro, visitas especificamente organizadas como parte de um roteiro turístico.

Em concreto, e segundo o Luís Sebastian, o *Vale de Varosa* e o *Museu de Lamego* são realidades completamente distintas. O *Museu de Lamego* vive sobretudo, e cada vez mais, dos cruzeiros do Douro, portanto, estamos a falar de um público que é estrangeiro, sénior – estamos a caminhar para os setenta por cento de visitantes estrangeiros – franceses, ingleses, alemães, que compram nos seus países de origem o pacote e depois vêm de avião, saem no aeroporto Sá Carneiro, visitam o Porto, metem-se no barco, sobem o Douro até à Régua e vêm de autocarro ao Museu de Lamego; e este ano estamos a triplicar o número de visitantes. O *Vale de Varosa* é diferente, já não vive dos cruzeiros do Douro, vive de um público nacional, mais informal, pessoas ou famílias. Em relação às nossas atividades, temos [também] duas realidades distintas no Museu de Lamego e no de Varosa, elas atingem dois públicos completamente distintos.

À exceção das exposições temporárias, que considera destinadas a todos, o diretor do ML afirma que as restantes atividades levadas a cabo têm em conta a especificidade dos destinatários: *as exposições temporárias atingem obviamente todos os nossos públicos e obviamente [também esses públicos] dos cruzeiros do Douro beneficiam [delas] porque estão colocadas de forma que quem entra no museu passe obrigatoriamente pelas exposições.*

Não referindo a este propósito outro critério senão o da oportunidade gerada pelo percurso de quem chega ao museu, Luís Sebastian faz referência a atividades de outro cariz e com outros destinatários: *temos outro tipo de eventos que não é tanto para esse visitante, é mais para o cidadão, morador, residente na cidade e região de Lamego-Tarouca, por exemplo o ciclo de cinema ou o ciclo de fotografia, são para pessoas que residem na região e que vem ao pátio do museu e acabam por beneficiar destas atividades.*

*Os objectivos estabelecidos para o ano de 2009 foram cumpridos na sua quase totalidade, à excepção do aumento do número de visitantes, por razões exógenas, que se prendem com a crise que atravessa a sociedade portuguesa (e mundial), e não por quaisquer razões endógenas que se possam tentar evocar para fundamentar tais resultados.*

Relatório de Atividade (ML, 2009).



Afirmando que *no lado do Varosa já é diferente*, Luís Sebastian fala-nos das atividades programadas e da sua justificação:

*Daí apostarmos em concertos nos mosteiros do Varosa porque esses concertos têm enorme aceitação, nunca têm menos de uma centena [de espetadores], já tivemos mais de duas centenas num só concerto; tem a ver com os turistas, sobretudo nacionais, que estão a passar férias nos turismos rurais, enquanto a zona de Lamego mais próxima do Douro vive sobretudo de grandes hotéis, Varosa vive de pequenos e muitos turismos rurais que, por sua vez contam muito com as atividades que nós realizamos.*

Neste contexto dos públicos, e levantada a questão do Serviço Educativo relativamente às escolas, aos níveis etários, às famílias, Luís Sebastian refere que este serviço *é sempre feito numa ótica muito generalista, muito aberta e pouco focada. Como as escolas se afastaram bastante, devido aos problemas que estão a atravessar, a desmotivação geral, as dificuldades na gestão das saídas, dos seguros, dos transportes, etc; e depois de um esforço considerável, no ano 2013, e inglório, sem grande efeito, redirecionámos [a atenção] para as áreas com mais retorno.*

Referindo que o museu se tem voltado para um público *cada vez mais adulto, generalista e menos focado: O público mais infantil, confesso que fomos reduzindo; em 2013 ainda fizemos, com bastante aceitação, no dia da criança uma iniciativa que era o «guias de palmo e meio» que funcionou bastante bem, mas este ano já não fizemos, transferimos para para a empresa [que anima o pátio], que acabou por garantir o preenchimento do dia da criança.*

As estratégias de comunicação servem-se dos diversos meios, desde a impressão em papel ao uso digital de redes sociais ou à publicação na imprensa. Os materiais de divulgação são realizados internamente: *tudo o que nós fazemos, em termos de comunicação é feito aqui. E quando digo tudo, quero dizer desde a programação, o desenho do próprio «site», o desenvolvimento de conteúdos, quer a nível de texto quer a nível gráfico, a sua colocação «online».* Para além de protocolo com a comunicação social é enviada uma «newsletter» cobrindo uma já extensa lista de destinatários por e-mail.

*O Museu de Lamego, para além de ter vindo a facultar apoio gratuito às diversas solicitações, promoveu uma iniciativa de limpeza e conservação de ourivesaria junto do público, integrada nas comemorações do Dia Internacional dos Museus, destinada a dar maior visibilidade ao projeto, com o apoio de estagiários do Agrupamento de Escolas Dr. Leite de Vasconcelos, Tarouca.*

Relatório de Atividade (ML, 2013).



À semelhança dos restantes museus com a mesma tutela, o ML não dispõe de orçamento próprio, estando apenas garantidas as despesas básicas, como o pagamento de ordenados, os custos de energia e os trabalhos de manutenção necessários, com a ressalva já feita em termos de manutenção não especializada.

Assim, no ML, a produção é praticamente toda custeada pelo mecenato: *Por exemplo, as exposições temporárias que referi, todas elas foram realizadas com mecenato. É esse mecenato que nos garante depois os custos de impressão de cartazes, «flyers», «mupis».* Este suporte é alimentado por relações protocolares, como acontece em relação à Câmara Municipal de Lamego, com a qual o museu tem um acordo para colocação gratuita de «mupis».

A Liga de Amigos do Museu, é também no caso do ML considerada essencial para o funcionamento do museu, pois, como diz Luis Sebastian, *é com eles que organizamos muitos, muitos eventos, sem eles, muita coisa não seria possível.*

Ao nível dos documentos produzidos, e ainda que tenha ocorrido a impressão de catálogos em papel – quando para tal houve a poio – o diretor considera que *, com a publicação digital, em termos de divulgação atinge-se muito mais público do que em papel. Também para os mecenas é mais importante porque o logotipo sobrevive e circula depois da exposição.*

Quanto à conceção, desenho e edição dos materiais gráficos, o diretor tem colmatado a falta de alguém formado especificamente na área do «design», com colaboradores de outras áreas, mediante o seu apoio. Na parte de comunicação, o museu tem uma colaboradora formada em comunicação formada em comunicação social e a terminar o mestrado em museologia, *era apenas vigilante, [transferi-a] da vigilância para aproveitar a formação que ela já tinha, depois ensinei-a a mexer em «software» de edição de imagem, desenho vetorial. Eu fui desenhador, professor de desenho, por isso, o que eu fiz foi ensinar, foi, basicamente, reciclar, a equipa. Ensinei também uma outra colaboradora, que também pertence ao corpo vigilante, que se divide entre vigilância e o apoio a outras áreas, entre elas, a paginação de catálogos, ensinei-a também a desenhar; com o apoio destas duas colaboradoras, vou estando mais liberto, mas ainda faço a maior parte do design.*

*Abdicou-se de algum conforto em termos de aquecimento, reduzindo a potência dos mesmos, tanto nos gabinetes como nos espaços de exposição permanente e houve a preocupação de desligar os aquecedores sempre que nos ausentássemos dos mesmos. Alguns colaboradores alteraram as tarifas dos respetivos telemóveis, de modo a poder comunicar internamente com os colegas, para efeitos de serviço, dispensando o telefone fixo da instituição. Calafetaram-se a porta e janelas da secretária. Reduziu-se a superfície da sala de apoio aos vigilantes-reccionistas, através de paredes falsas, que permitiram reduzir o número e potência e tempo de funcionamento dos aquecedores.*

Relatório de atividade (ML, 2011)

*A Liga dos Amigos do Museu de Lamego (LAML) é uma associação, sem fins lucrativos (Diário da República, III SÉRIE, N.º 189, 18 de Agosto de 2003), sediada no Museu de Lamego, que tem como objetivos a promoção de atividades de diversa índole destinadas à promoção do Museu de Lamego e valorização cultural dos seus associados.*

*Esta associação surgiu da necessidade de aproximar o museu com a comunidade onde se encontra inserido, através do envolvimento ativo dos cidadãos no que diz respeito à salvaguarda e divulgação do património cultural da região.*

*A Liga dos Amigos do Museu tem desempenhado um papel determinante, em colaboração estreita com o Museu de Lamego, na programação de exposições, conferências, concertos, viagens culturais, atividades de serviço educativo e outros eventos.*

Disponível em <http://www.museudelamego.pt/liga-dos-amigos-do-museu-de-lamego-3/>. Consultado em 12.8.2015.

Na ausência de recursos humanos especializados e investindo desta forma no pessoal colaborador do ML para o desempenho das diferentes tarefas, Luís Sebastian procura garantir a cobertura geral das funções do Museu. E acrescenta, aos casos já referidos: *da mesma forma também a biblioteca, estou a ensinar dois [colaboradores] voluntários a mexer na base de dados que desenhei; é tudo desenhado aqui, é tudo programado aqui, felizmente tenho «know how» em várias áreas e por isso consegui ensinar e reciclar a equipa.*

Relativamente à gestão da coleção do ML, Luís Sebastian, dizendo que a aquisição está fora de questão, dá-nos conta de um aumento exponencial da coleção, mas até de um modo que considera *dramático [pois], só nestes dois anos em que aqui estou, já tivemos um volume de entradas enorme, por doação, por legado, e nós temos dificuldades em dar resposta porque [isso implica] espaço e as nossas reservas – como em todos os museus deste país – estão a «rebentar pelas costuras»*, implica a capacidade de fazer inventário, depois há questões de desinfestação, e por aí fora.

*Vocacionada para a promoção de uma crescente cumplicidade entre a comunidade e as «memórias» que as coleções do Museu evocam, a festa Conhecer, Conservar, Valorizar, como o próprio título sugeria, teve como finalidade sensibilizar o público para um conjunto de obras que se impõem pela sua importância histórica, artística e estética, mas também pela urgência de uma intervenção de conservação e restauro.*

*Num clima de festa e muita animação, houve lugar à descoberta do «sabor das memórias», através da apresentação de um serviço de catering temático que abordou os diversos contextos históricos associados às peças em exibição, e da música.*

Relatório de Atividade (ML, 2011).

A este propósito, remete-nos de novo para a condição vivida pelo museu: *As questões de conservação preventiva, nós não temos ninguém formado nessa área, o que temos é uma pessoa que é formada em história, que se divide entre a vigilância, entre a paginação e a organização de eventos, e além disso ainda vai fazendo uma série de ações de formação, «workshops» nessa área, e vai tentando responder às coisas mínimas.*

A este nível, Sebastian recorre ao apoio do Museu do Douro (MD), *que tem laboratório de conservação e restauro na consulta técnica e científica e inclusivamente em algum trabalho de restauro.*

No contexto das parcerias, o ML conta, para além dos mecenas, com instituições como a Escola Superior de Tecnologia e Gestão, com a Escola de Hotelaria, com a Diocese de Lamego, com a Câmara Municipal de Lamego, o Teatro da Conceição: *temos uma rede de parceiros muito grande com quem trabalhamos de forma muito próxima, basicamente entreejudamo-nos todos vencendo as dificuldades em conjunto.*

Revendo aspetos positivos e negativos da atividade levada a cabo num passado recente, o diretor do ML anota que: *normalmente as coisas que correm bem eu esqueço-as rapidamente, a mim ficam-me sempre é as que correm mal, é com isso que nós aprendemos.* E dá o exemplo de um evento sobre o qual lamenta a falta de

adesão do público: *tenho uma enorme frustração em já ter trazido aqui vários concertos fantásticos, ainda recentemente [acolhemos] um guitarrista clássico italiano, excelente, e tínhamos vinte, trinta pessoas aqui no museu; enquanto no vale de Varosa nunca [temos] menos de cem, cento e cinquenta ou duzentas pessoas – aí, sim, «enche-me a alma» quando faço um concerto no claustro do Mosteiro de Salzedas à noite e tenho duzentas pessoas – com um guitarrista clássico, por exemplo.*

Em contraste, refere uma atividade que não julgava inicialmente promissora mas que se revelou ser, com o tempo, gratificante: *o jantar monástico começou quase «como uma brincadeira» e assumiu uma escala que nunca me passou pela cabeça atingir, se eu tiver que apontar uma iniciativa, assim, com mais impacto, com mais sucesso, não é que me agrada dizê-lo, é só um jantar em que as pessoas se vestem de monge, a comida é excelente, implica investigação, dá muito trabalho, mas a aceitação, é, de tudo o que fazemos, [aquilo que tem] maior impacto, quer na comunicação social quer pelo número de participantes – e fui só até às duzentas pessoas porque recusei mais.*

No reverso, o diretor lamenta a falta de público, por exemplo, no ciclo de cinema anual, pois, embora tenha sentido aceitação, *de facto, as pessoas aqui não têm o hábito de ir ao cinema e muito menos ver cinema não comercial.* E justamente porque proporcionou este acesso, lamenta a persitência do círculo vicioso, que se traduz no «lugar comum»: *primeiro, as pessoas «não vão» porque não têm hábitos, temos que criar hábitos e não têm acesso, depois nós criamos acesso, tentamos criar hábitos e não vejo esses hábitos acontecerem.*



## MUSEU DA TERRA DE MIRANDA

### O museu

O Museu da Terra de Miranda (MTM) foi vez fundado pelo Padre Ant3nio Mourinho e aberto ao p3blico em 1982. Enquanto museu etno-gr3fico, *evoca o tempo longo do planalto mirand3s. A visita permite descobrir traços característicos da vida social e cultural de uma regi3o cuja forte identidade, manifesta na presença da língua mirandesa (segunda língua oficial da República Portuguesa desde 1999) e ancorada na agricultura, na pecu3ria e no com3rcio de fronteira, passa hoje por evoluções profundas e r3pidas.*

### O edifício

O museu est3 alojado na Domus Municipalis, construída no s3culo XVII para funcionamento da antiga C3mara. Trata-se de u edifício urbano, adossado, de gaveto em pleno centro hist3rico, na praça principal, ampla, dispondo-se frontalmente o edifício da actual C3mara Municipal.

### O acervo

A sua coleç3o constitui uma amostra da regi3o, nos seus aspetos culturais, etnogr3ficos, artísticos e t3cnicos. As particularidades regionais tornam-na um museu vivo, incluindo t3picos exclusivos como 3 o caso da língua mirandesa, que foi decretada segunda língua nacional no final da d3cada de noventa. Da pr3-hist3ria à atualidade, as manifestações sociais, culturais e religiosas formam, no contexto da economia agropecu3ria, um conjunto de tradições, dança, teatro, m3sica, gastronomia, evocadas quer na sua dimens3o material – instrumentos, alfaias agr3colas, trajes, m3scaras, utensílios dom3sticos – quer na dimens3o imaterial.



mterramiranda@culturalnorte.pt  
www.culturalnorte.pt

Serviços Disponibilizados ao P3blico  
Acolhimento

O Museu n3o disp3e de serviços de acolhimento

Exposiç3o permanente  
Etnografia da Terra de Miranda

Acessibilidades

Estacionamento para ligeiros e autocarros pr3ximo do Museu.

Ediç3es do Museu

MOURINHO, Ant3nio Maria – A Catedral de Miranda do Douro, T3palto, 2014.

MOURINHO, Ant3nio Maria – Figuras Rituais do Solst3cio de Inverno na Terra de Miranda, Ed. MTM, 1993.

MOURINHO, Ant3nio Maria – Scoba Frolida an Agosto, lienda de Nossa Senhora del Monte de Dues Eigreijas (em Mirand3s)

MOURINHO, Ant3nio Maria – Testemunho de uma Vida – Homenagem nos 25 anos do Museu da Terra de Miranda. IMC, 2007.

Rezas e Mezinhas na Terra de Miranda, IMC, 2007.

O Ch3 da Terra, ediç3o de CD no 3mbito da exposiç3o “Rezas e Mezinhas”, IMC, 2007.

O Culto Sagrado na Terra de Miranda, T3palto, IMC, 2005.

Localizaç3o: 41.49436 | –6.274196,17  
Praça D. Jo3o III, 2 5210–190 Miranda do Douro, Bragança

Fonte: <http://culturalnorte.pt/pt/patrimonio/museu-da-terra-de-miranda/>. Imagem: captura de ecr3. Acesso: 14.8.2014

Diretora: Celina Bárbaro Pinto.  
Nasceu a 12 de fevereiro de 1975. Habilitações académicas: Licenciatura em Antropologia Aplicada ao Desenvolvimento – Universidade de Trás –os –Montes e Alto Douro 2005. Mestre em Museologia Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias 2010. Doutoranda em Museologia Faculdade de Letras da Universidade do Porto 2010/2014. Percurso profissional: 2006/2014 – Técnica Superior do Museu da Terra de Miranda. 2005/2006 – Técnica Superior no Museu Nacional de Etnologia (estagiária) destacada pelo Museu da Terra de Miranda. 1993/2005 – Assistente Técnica Museu da Terra de Miranda Instituto dos Museus e da Conservação, IP. Publicações: Entre outras publicações em catálogos e relatórios, publicou em 2013 na Revista Midas. «Museu, comunidade e património cultural imaterial: um estudo de caso — o Museu da Terra de Miranda». Tem diversas comunicações proferidas. Tem organizado, coordenado cientificamente e comissariado diversas exposições.

Disponível em <https://dre.pt/application/file/59016643>. Consultado em 13.3.2015.

## Resultados da entrevista

O Museu da Terra de Miranda tem uma dimensão reduzida. O quadro de pessoal afecto é por isso igualmente reduzido. Conta atualmente com cinco funcionários, a saber, diretora, uma técnica, dois assistentes técnicos e um operacional. Apesar da reduzida escala do museu, Celina Bárbaro considera que este assunto dos recursos humanos é algo a ser trabalhado, dada a sua insuficiência. E dá um exemplo que a envolve diretamente: é que, tendo deixado o cargo de Técnica Superior para ocupar o da direção em substituição do antigo diretor, ninguém a substituiu naquela categoria, pelo que as funções que desempenhava ficaram sem atribuição.

Relativamente à atividade do museu e tendo como referência os últimos seis anos, estas foram essencialmente do âmbito da relação entre os serviços educativos e as escolas. Celina Bárbaro refere que esta relação desempenhou aliás, desde a abertura do museu, um papel importante e que se começou a perfilar, assim sendo numa “*abertura do museu à comunidade*”. Este é ademais o perfil que – no seu entendimento e no entendimento do ex-diretor – começou a revelar-se mais adequado.

Entendido assim como *museu comunitário*, a sua missão cumprir-se-ia em duas direções: uma que o abre à comunidade, outra, inversa, que reside no convite à comunidade para o Museu. Isto, nas palavras da sua diretora, através de *exposições nas quais a comunidade também se visse envolvida*. Neste contexto, a abertura do museu à escola norteou o projeto do Museu: *achámos que era esse um ponto fundamental. E foi para aí que direccionámos o nosso trabalho*.

No entanto, Celina Bárbaro faz-nos saber que, enquanto única responsável pelo serviço educativo (antes de ocupar o cargo de diretora), não tinha como assegurar as atividades para além do tecido escolar local, como era intenção do Museu no contexto nacional.

Sobre a facilidade ou dificuldade desta manutenção local da presença da escola no museu, a diretora refere que o MTM é quase uma continuação da escola. E argumenta com a questão da identidade e – em particular a da língua – como pontos fortes da *continuação do saber* que entende nortear esta relação do museu com as escolas. Trata-se, no seu entendimento, de garantir esta extensão em

termos de continuidade: *falo do museu, como disse há pouco, com particularidades específicas, de uma cultura local, e daí podermos envolver essa relação que tem a língua e a cultura mirandesa na escola, há uma disciplina que só a escola de Miranda do Douro tem, e o museu é como se fosse a ponte dessa disciplina [...] é muito fácil manter esta relação. E os alunos vêm ao museu, nem é preciso o museu impor-lhes isso, eles sentem essa necessidade.*

Neste contexto educativo e em termos de mediação, o trabalho no museu vai para além das visitas guiadas, havendo, nas palavras da diretora, *uma relação pessoal* com os professores e com os alunos que é fomentada todos os anos letivos: as escolas solicitam o museu *para que no início do ano seja lançado o tema que vamos tratando, e depois a partir daí desenvolve-se a temática.*

No aspeto dos meios de comunicação do MTM com o exterior, a diretora refere que não tem havido verba para tal, para imprimir materiais em suporte de papel. E contextualiza esta dificuldade num quadro de dificuldade mais alargado, que envolve meios financeiros mas também recursos humanos.

Uma vez assumido o cargo de direção, a oferta educativa que estava a seu cargo foi afetada. Defendendo que o serviço educativo necessitaria de alguém a tempo inteiro, Celina Bárbaro diz: *Fizemos coisas fantásticas, mas de um momento para o outro, eu abandonei, não tendo capacidades de resposta já para os serviços educativos, porque o museu funciona só com um técnico superior, o técnico superior já não consegue responder ao serviço educativos, à conservação, às exposições, é muito pouco.*

De uma forma geral, Celina Bárbaro considera que, na sua existência de trinta e dois anos, o Museu *caminhou muito lentamente*. E esta lentidão é justificada, no seu entender, pelo estigma de interioridade face à centralização da tutela em Lisboa ocorrida no passado. Nas suas palavras: *vivemos um pouco também no esquecimento, nós sentimos isso na pele, todos nos queixamos disso*. E aponta vários efeitos no presente, seja ao nível da comunicação – falta de página «web», por exemplo – seja ao nível da constituição e do tratamento da coleção seja ainda no que toca ao restauro.

Celina Bárbaro foi nomeada para o cargo por substituição «por força da cessação da comissão de serviço, a seu pedido, do anterior titular, Jean Yves Durand» através do Despacho n.º 5687/2014 assinado em 22 de abril de 2014 pelo Diretor Regional de Cultura do Norte.

Disponível em <https://dre.pt/application/file/25689726>. Consultado em 26.6.2014.

Após concurso público aberto pelo Aviso n.º 5939/2014 foi pelo Despacho n.º 14223/2014 assinado em 11 de novembro de 2014 pelo Diretor Regional de Cultura do Norte foi nomeada «para o exercício do cargo de Diretora do Museu de Terras de Miranda, na sequência de concurso e da proposta do júri».

Disponível em <https://dre.pt/application/file/59016643>. Consultado em 13.3.2015.

*A ausência da Técnica Superior do MTM (em equiparação a bolseiro) e o agravamento das deficiências da ligação à internet, agora profundas e quase permanentes, impediram a continuação do trabalho de digitalização. No entanto, prosseguiu-se com o registo fotográfico sumário e a atribuição de um número provisório à integralidade da coleção. Inicialmente motivado pelas perspectivas de mudanças provisórias de instalações, este esforço justifica-se se de qualquer maneira pelo facto de as peças do MTM não serem na sua maioria numeradas, identificadas ou documentadas, não existindo registo da sua origem ou do seu processo de aquisição.*

Relatório de Atividade (MTM, 2011).



O Museu da Terra de Miranda continua a funcionar no limite absoluto dos seus recursos materiais e humanos, e num contexto que torna extremamente difícil a angariação de fundos próprios. A ausência de financiamento e as incertezas relativas ao futuro do Museu são aliás responsáveis pela impossibilidade de concretizar diversas iniciativas formuladas em parceria com outros museus etnográficos europeus ou com centros de investigação em Antropologia.

Relatório de Atividade (MTM, 2011).

*O MTM não beneficia de mecenato. Iniciou-se em 2010 a procura de potenciais mecenas, mas a fraqueza do tecido empresarial da região faz com que as perspectivas de sucesso sejam reduzidas.*

Relatório de Atividade (MTM, 2010).

*E ilustra este sentimento de carência: como vê, a nossa equipa é muito deficitária e a infraestrutura do edifício só agora é que teve esta intervenção. A própria coleção não foi sendo constituída, constituiu-se na década de setenta oitenta e depois não teve mais tratamento, nunca houve uma intervenção de restauro aprofundada.*

*A obra de restauro do edifício prevista ainda sob tutela do IMC e só agora em curso, ainda assim não é uma obra de fundo mas é uma obra que nos irá permitir intervir no telhado – que chovia aqui dentro – portanto, para resolver problemas de primeira necessidade. Este lavar a cara ainda assim possibilitará, segundo a diretora, mudar um pouco a imagem do museu.*

*É que, querendo agora acompanhar os outros museus, temos que caminhar a largos passos para conseguir. Quando me fala de desdobráveis ou publicações, nós não conseguimos acompanhar os outros museus.*

*Como se não bastasse a falta de autonomia financeira, a ausência de verbas do fundo de manuseio trimestral – que, segundo Celina Bárbaro já era irrisório e atualmente até se encontra suspenso, dificulta muito o funcionamento dos museus.*

No entanto, a diretora do MTM, faz referência àqueles aspetos que considera funcionarem como contraponto. Expressando um sentimento forte em relação à identidade local e regional do museu, Celina Bárbaro exalta a importância da comunidade: *sendo nós, antes desta obra, um museu completamente obsoleto, quer em termos expositivos quer na nossa comunicação, valeu-nos então essa relação que [quisemos] construir através das exposições e do serviço educativo, abrindo um pouco à comunidade e tratando nós através do próprio diálogo e as próprias pessoas, que trabalham no museu: quando vêm os visitantes, tratando de lhes transmitir as peças que aqui estão e comunicando, elas próprias fazendo uma interpretação e sendo essa a nossa maior-valia, porque o nosso museu sustenta uma cultura e uma identidade muito forte.*

*Em concreto, estas exposições foram uma de rezas e mezinhas, uma de pastoreio, uma de capas de honras: Nesta última, veio o artesão para aqui para construir uma capa, na do pastoreio foram os pastores que estiveram envolvidos e que construíram uma peça*



*e a peça foi inserida na coleção do museu, fez-se um filme com os pastores. Na de rezas e mezinhas fomos para o terreno e envolvemos as pessoas nas recolhas, trata-se um pouco de trabalhar com a comunidade, como este museu deve fazer, tem que trabalhar no terreno com as pessoas.*

Neste envolvimento local, e relativamente à cobertura das ações compreendidas nesse envolvimento, Celina Bárbaro lamenta ter que recorrer a equipas exteriores, dada a escassez de recursos humanos já referida: *se precisamos de alguém que nos faça uma filmagem, temos que recorrer a alguém de fora do museu.*

Nestas atividades, e no contexto em que ela são mostradas, partilhadas, interpretadas e comunicadas, a diretora do MTM manifesta particular entusiasmo pelo saber popular, pelo conhecimento adquirido e transmitido: *o que me entusiasma mais nisto é o saber não formal das pessoas pois, [para além] do saber científico das pessoas que estão no museu, há também esse outro conhecimento.*

Lembrando que a *etnografia* é o juntar desses dois conhecimentos, é o saber interpretar e passar esse conhecimento aos visitantes, a nossa interlocutora afirma: *é isso que me fascina e é por isso que eu defendo sempre que os museus etnográficos têm que trabalhar no terreno com as pessoas, senão não é etnografia.*

E remete-nos, neste sentido, para o contexto de uma das exposições já referidas: *lembro-me, na exposição das capas de honras, a forma como [o artesão descrevia] aquilo tudo, as técnicas... o mesmo aconteceu com o pastor, que eu e o «cameraman» [acompanhámos], várias vezes, para o terreno com as ovelhas, ao fim da tarde, à noite: os conhecimentos dele, a forma como ele nos passava os conhecimentos... no seu parecer, reside aqui, afinal, a importância de perceber que os museus são as coleções mais as pessoas.*

Sobre a perceção que tem dos visitantes, uma vez levantada a questão do conhecimento dos públicos do MTM, e por acréscimo a monitorização das atividades com escolas, Celina Bárbaro refere a *observação direta e a reação das pessoas. E acrescenta que, com esta última direção, não se trabalhou tanto com escolas [ao contrário dos] primeiros anos, que foram mesmo intensos.*

Persistindo neste domínio e fazendo uma retrospectiva do que foram esses anos, a diretora do MTM faz-nos saber que foi em parte a dificuldade de espaço no museu para fazer a manutenção das atividades educativas que levou à deslocação às escolas. Celina Bárbaro refere assim a primeira vez que tal aconteceu: *veio uma pintora e nós estivemos quinze dias na escola, eu ia com a pintora para a escola e ela era fantástica, eu estava a dar-lhe apoio e ela estava a pintar com os miúdos. Para mim, foi o primeiro contacto com a escola enquanto serviço educativo, os miúdos responderam tão bem, estavam tão envolvidos, que, no fim, quando nos viemos embora, choraram porque nós vínhamos embora.*

*Deu-se continuidade aos contactos com várias associações culturais da região e outros museus do Norte de Portugal, no sentido de identificar possíveis formas de cooperação. No entanto, os constrangimentos financeiros e as várias incertezas relativas ao futuro do Museu impediram a programação de ações concretas.*

*Os contactos com vários departamentos universitários resultaram finalmente: foram identificados dois estudantes, mestres em Antropologia, interessados numa colaboração voluntária de vários meses com o Museu (início previsto nos primeiros meses de 2012)*

Relatório de Atividade (MTM, 2011).

E refere-se à participação dos alunos como um sinal particular da afeição que no seu entender acompanha o sentido local de pertença e da força identitária que caracteriza a comunidade: *foram extremamente recetivos, acho que «os miúdos» daqui – todos eles, mas falo deste caso concreto –, nesta idade, absorvem tudo: lembro-me que trabalhámos as máscaras de Miranda e eles sentiram-se de tal maneira envolvidos com o património, porque as máscaras são de Miranda, os pauliteiros são de Miranda, porque o D. João III é daqui, “isto é nosso”.*

Sobre a relação entre pares, no domínio dos sete museus em observação, Celina Bárbaro diz que esta poderia ocorrer com maior frequência. Assinala a boa relação entre os diretores e particulariza a sua relação com a diretora do MAB, com quem tem *muitos projetos para o futuro, inclusive projetos comuns transfronteiriços.*

Neste contexto, refere a ideia emanada pela tutela, e que está a ser preparada, de os museus trabalharem conjuntamente determinados temas. Anota também o facto de a programação do Dia dos Museus ter passado a ser articulada e comunicada conjuntamente ao público como um ponto significativo neste contexto. Mas também anota que não é fácil trabalhar conjuntamente uma vez que as *equipas são reduzidas, há falta de pessoal, e isso obriga-nos a que trabalhemos olhando para nós, a pensar só no nosso museu.*

Referindo a partilha de alguns aspetos funcionais, como o bilhete conjunto do MTM e do MAB, diz que a partilha de meios entre os museus tem sido assunto abordado entre os diretores, e exemplifica: *o Museu de Lamego é um museu que tem uma equipa com bastantes*

*capacidades, tem fotógrafo e eu pedi para esse fotógrafo vir aqui, por exemplo, para fotografar a nossa coleção ou [o MAB] tem pessoal na área da conservação e restauro, eu solicitei, eventualmente, se essas pessoas podiam vir aqui dar apoio técnico.*

Por extensão, e uma vez questionada sobre a necessidade e pertinência de estabelecer mais relações entre as coleções em favor de uma maior comunicação deste conjunto de sete museus, entre si e com os públicos, mostra-se favorável e foca a questão do público: *sim, sim, [até]temos discutido isso... porque é que os públicos às vezes procuram certos sítios e não outros, porque é que aderem a uma exposição e não outras, temos discutido isso.* Ressalva que, em Miranda até somos privilegiados em termos de visitantes, as pessoas vêm ao Museu de Miranda – apesar do que lhe descrevi sobre o estado do museu – e gostam.

Questionada sobre a necessidade de investir na investigação e na relação com investigadores, no sentido de subsidiar o trabalho de interpretação e a atualização de narrativas, a diretora do MTM declara que *sim, sem dúvida, porque, cada vez mais, os públicos são mais exigentes, e os públicos que vinham ao museu, que procuravam o museu na década de 70 ou 80, procuram outras coisas agora no século XXI e os públicos não são estáticos, as pessoas querem mais, e é óbvio que sim, é preciso, é obrigatório construir novas narrativas, estimular as pessoas, estimular os questionamentos, sim, sem dúvida alguma.*

Se por um lado assinala as dificuldades de fundo, também as desvaloriza quando questionada sobre os meios que desejaria acima de tudo para o museu no futuro: *não pediria nem muito dinheiro nem grandes equipas, pediria grandes sensibilidades, e não pediria mais do que uma ou duas pessoas a trabalhar comigo, porque, às vezes, nem é preciso grandiosidades para fazer grandes trabalhos, pelo contrário, grandes trabalhos às vezes fazem-se em pequenos espaços, porque acho que os museus trabalham com coisas, é a sensibilidade que temos que tocar: o museu etnográfico trabalha as memórias, trabalha as recordações, também trabalha o futuro, e isso é preciso trabalhar com muito cuidado.*

Celina Bárbaro esclarece que as obras no edifício suspenderam, por um lado, o acesso do público ao museu mas que, por outro lado,

*Apesar dos constrangimentos pesando no seu funcionamento, o Museu dispõe de competências sólidas. A sua Técnica superior iniciou em 2010 o seu doutoramento em Museologia. Os diversos contactos nacionais e internacionais feitos nos últimos meses permitirão o desenvolvimento de uma actividade científica planificada a meio prazo. Pretende-se sobretudo afirmar o Museu da Terra de Miranda enquanto pólo de competência em matéria de tratamento do património imaterial, aproveitando a especialização nesta área dos seus funcionários com competência científica.*

Relatório de atividade (MTM, 2010).

À data da realização desta entrevista, o Museu da Terra de Miranda encontrava-se em obras.

reforçaram os trabalhos internamente – e com o exterior – a pensar na reabertura. Refere-se ao reforço das sinergias institucionais e comunitárias, *um maior envolvimento com pessoas, associações*; e destaca as relações nomeadamente com a Câmara Municipal de Miranda do Douro, que considera o *parceiro forte*, na disponibilização de espaço para alojar a coleção durante as obras e na cedência de funcionários para a respetiva deslocação e transporte.

Contando, depois das obras, com um espaço no Museu destinado a comércio, Celina Bárbaro diz que *são as pessoas daqui – são artesãos e outras pessoas que trabalham com produtores de mel, senhoras que vão fazer doce, compotas, um produtor de cerveja local, artesanal – são estas pessoas que vão ser convidadas a vender os produtos na nossa loja.*

A Associação de Língua Mirandesa mudou de paradigma e passa agora a abranger também o Planalto mirandês, em vez de ficar só na comunidade lisboeta, como até aqui. No passado sábado, tomaram posse, em Sendim, no concelho de Miranda do Douro, os novos órgãos sociais, que pretendem dar-lhe um âmbito muito mais vasto, passando agora a chamar-se Associação de Língua e Cultura Mirandesa.

“Embora acolhendo toda a herança da Associação de Língua Mirandesa passou a chamar-se Associação de Língua e Cultura Mirandesa (ALCM) e assim pretende abarcar não só o concelho mirandês, mas também os concelhos de Mogadouro, de Vimioso e até outros concelhos transmontanos, dado que é uma cultura próxima”, explica o novo presidente da ALCM, Amadeu Ferreira.

Disponível em <http://www.cm-mdouro.pt/associacao-de-lingua-e-cultura-mirandesa-renovada-2/>. Publicado em 21.5.2014. Consultado em 2.9.2014.

E, lembrando que um museu *é também uma instituição que pode promover a cultura mas também o desenvolvimento, assume o objetivo de valorizar as pessoas, os produtos locais, a comunidade, o saber fazer, as pessoas que aqui vivem.*

A diretora sente que o museu está a adquirir assim condições favoráveis à sua missão e refere que, *a longo prazo, se vislumbram projetos interessantíssimos, nomeadamente no campo da património imaterial.*

No seu entender, a mudança de sede da Associação da Língua Mirandesa de Lisboa para Miranda do Douro, cria a oportunidade para pensar o MTM no futuro como um museu etnográfico e também, a longo prazo, como um museu da interpretação da língua mirandesa:

*Queremos ser um museu pioneiro da língua, que em Portugal não há outro, é a segunda língua oficial do país. É ambicioso? É, de facto, temos que trabalhar teremos que fazer candidaturas, teremos projetos pela frente mas não é impossível, com a vinda da associação para cá, também há um grupo de pessoas com vontade de trabalhar e com as quais o museu tem que colaborar.*

E sente que este elemento central é também sinal distintivo no mapa geográfico e cultural do país, pois lembra: *ambiente todos temos, cultura todos temos, marcos culturais todos temos no país mas a língua [mirandesa] só Miranda é que tem, é o nosso diferenciador, a língua, os pauliteiros, a posta mirandesa, são diferencia-*

*dores da cultura e o museu tem que pegar nos pontos fortes que tem, evidenciá-los e aí evidentemente tem.*

Estes sinais diferenciadores são também vistos pela diretora do MTM como atrativos turísticos dos quais o Museu pode beneficiar. Ao que antes expressava sobre a relação entre o Museu e a comunidade, a nossa interlocutora acrescenta: *pode ser uma aberração o que lhe vou dizer a seguir mas, o turismo, é para ele que trabalhamos não é? Já não digo os números, mas, sem turismo, para que quero eu o museu aberto, se ninguém vem ao museu? Comunidade? Primeiro trabalho para a comunidade e depois trabalho para o turismo, nós queremos o museu cheio de pessoas não é? Não queremos um museu vazio.*

Para terminar, e uma vez interrogada sobre como idealiza o museu, Celina Bárbaro diz duvidar da existência de *museus ideais* mas ilustra aquele que lhe parece ocupar esse lugar utópico: *para mim, enquanto diretora, o museu ideal será aquele que deixa os públicos satisfeitos, obviamente, e felizes, não sei se isso algum dia chegará a ser possível, um museu em que o visitante sai e vai satisfeito, se interroga sobre o que visitou, leva algo no coração e no pensamento e que diz: se calhar vou voltar a este museu, pelo menos isso, [um museu] que convide o visitante a voltar outra vez.*

À luz desta sedução do visitante, remata a questão afirmando: *quando idealizo alguma coisa no Museu, é sempre a pensar nas pessoas que vêm, a comunidade, em primeiro lugar, a comunidade que este museu representa, e a seguir penso sempre nos visitantes: será que o visitante que vem vai compreender? Será que vai satisfeito? Será que vai gostar?*

*Não existe um grupo de amigos do MTM. Iniciou-se em 2010 uma reflexão acerca da possibilidade da sua constituição e da sua sustentabilidade.*

Relatório de Atividade (MTM, 2010).



## PAÇO DOS DUQUES DE BRAGANÇA

### O museu

O Paço dos Duques de Bragança (PDB) foi fundado como Palácio Nacional e aberto ao público como Museu em 26 de agosto de 1959, *tendo recebido cerca de 200 visitantes nesse dia*. Está classificado como Monumento Nacional desde 1910 e comporta uma ala reservada à função de *residência oficial da Presidência da República no segundo piso*. O primeiro piso alberga o museu e o rés-do-chão comporta uma área ampla onde são realizadas atividades culturais.

### O edifício

*Situado na cidade de Guimarães, cujo centro histórico se encontra classificado pela UNESCO como Património da Humanidade, ergue-se o imponente Paço dos Duques de Bragança, exemplar da arquitetura senhorial quatrocentista e berço da Casa de Bragança.*

*Datado do séc. XV, foi edificado por D. Afonso, filho bastardo do rei D. João I, e primeiro duque de Bragança. O séc. XVI inicia um processo de ruína, que se prolonga até ao início do séc. XIX. No séc. XX entre 1937–59 o Paço passou por uma fase profunda de restauro e reabilitação mediante projeto do arquiteto Rogério de Azevedo.*

### O acervo

O acervo é composto por um espólio de Artes Decorativas adquirido nos anos cinquenta pelo Estado Português. Entre peças de mobiliário, porcelanas da Companhia das Índias e faianças portuguesas; destacam-se quatro réplicas das tapeçarias de Pastrana de execução assinada pela Real Fábrica de Tapices de Madrid (as originais, uma narrativa sobre as conquistas no norte de África, foram executadas no século XV sob ordem de D. Afonso e sob desenho de Nuno Gonçalves). Um conjunto de tapeçarias flamengas, algumas delas sob desenho de Rubens.



pduques@culturalnorte.pt  
pduques.se@culturalnorte.pt

O Castelo de Guimarães e o Paço dos Duques de Bragança têm disponíveis um conjunto de atividades destinadas aos vários públicos. São, por isso, várias as possibilidades educativas disponíveis: Exposições temporárias, Oficinas e Ateliês, Teatro e Dramatizações, Workshops de Dança, Concertos musicais, 5as Feiras à Noite, Dias Assinaláveis, e muito mais!

O Serviço Educativo tem como missão tornar o Paço dos Duques de Bragança / Castelo de Guimarães espaços abertos à comunidade onde a descoberta dos espaços museológicos se torne um desafio às aprendizagens. Para tal, desenvolve um conjunto de atividades pedagógicas e culturais direcionadas às várias faixas etárias com um atendimento especializado. É função do Serviço Educativo planejar, de uma forma cuidada e rigorosa, atividades lúdicas e pedagógicas diversificadas, destinadas aos vários públicos escolares, sempre em articulação com os docentes, bem como aos grupos mais diversos que nos visitam e que pretendem ter um olhar mais aprofundado dos espaços que apresentamos. Os objetivos deste serviço são: Divulgar os núcleos museológicos que se encontram nestes espaços e as suas coleções de alto valor histórico e patrimonial; Fomentar o gosto pelo património, pela sua valorização e sua preservação; Criar experiências sociais e culturais tendo em vista a criação de novos públicos para os museus.

Fontes: <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/museus-e-monumentos/rede-portuguesa/m/paco-dos-duques/>. <http://www.culturalnorte.pt/pt/patrimonio/paco-dos-duques-de-braganca/>. Imagem: captura de ecrã. Consultado em 14.8.2014



Diretor: Albino Flávio Vieira  
Nasceu a 18 de abril de 1965.  
Licenciado em Informática de Gestão (1998), pela Universidade do Minho. Experiência Profissional: Substituto das sucessivas direções do Paço dos Duques nas ausências destas de 2001 até à presente data; Técnico Superior do Paço dos Duques desde fevereiro de 2000, tendo ao longo deste período sido responsável por diversas áreas tais como pessoal, comunicações/informática, entre outras; Orientador de vários estágios profissionais e curriculares, essencialmente nas áreas de turismo, receção/vigilância, informática e idiomas; Coordenador das ações de formação organizadas pelo IPPAR (2003 e 2005); Formador em diversos cursos de formação profissional, nos domínios da informática e património. Formação pós-graduada: Parte curricular do Mestrado em Museologia, Faculdade de Letras da Universidade do Porto (2010); Parte curricular do Mestrado em Sistemas de Informação, Universidade do Minho (1999). Formação complementar: Participação em diversos cursos de formação essencialmente nas áreas do património, informática/tecnologias aplicadas ao património, turismo, segurança e conservação e restauro.

Disponível em <https://dre.pt/application/file/1630733>. Consultado em 13.3.2015.

Flávio Vieira foi nomeado diretor em regime de substituição através do Despacho n.º 980/2014 assinado em 2 de janeiro de 2014 pelo Diretor Regional de Cultura do Norte, por cessação da comissão de serviço de Manuel de Sampayo Graça. E através do Aviso n.º 5875/2014 17 de abril de 2014 foi aberto «o procedimento concursal para provimento do cargo de Diretor do Paço dos Duques de Bragança [e] do Museu de Alberto Sampaio, em Guimarães.

Disponível em <https://dre.pt/application/file/25709291>. Consultado em 31.7.2014

## Resultados da entrevista

O Paço dos Duques de Bragança (que passamos a designar por PDB) surge em termos patrimoniais, de forma contrastante no grupo das sete instituições museológicas tuteladas pela Direção Regional de Cultura do Norte, uma vez que se trata de um palácio. Enquanto «Unidade Flexível» no modelo de gestão desta entidade, do PDB fazem parte o Castelo de São Mamede de Guimarães, a Igreja de São Miguel do Castelo, o Museu de Alberto Sampaio (e o Museu de Etnologia do Porto, como antes referimos, encerrado ao público).

Vamos no entanto concentrar-nos na nossa entrevista, no equipamento específico do Paço dos Duques. Sobre a sua estrutura organizativa, o seu diretor e coordenador geral afirma que *apesar da dimensão [física], o Paço dos Duques não pode ser considerado um grande «museu», não tem pessoal para ser considerado um grande «museu»*. Assim sendo, a polivalência dos funcionários é uma vez mais verificada, e é, nas palavras de Flávio Vieira, *uma questão-chave em praticamente todos os museus nacionais, sendo muito raro haver uma especificidade, ou seja, alguém responsável só por uma coleção ou apenas numa função*. Assim sendo, também aqui esta questão reflete a organização dos serviços museológicos.

Com a abertura do PDB ao público nos sete dias da semana, a gestão do pessoal é algo complexa numa instituição com grande afluência de público, conforme nos faz saber o seu diretor, na articulação de *escalas, folgas, férias, pois estamos a gerir expectativas do Museu, dos visitantes e das pessoas que cá trabalham*.

Flávio Vieira anota que, *normalmente, as pessoas que trabalham nos museus são muito flexíveis e – ao contrário do que se pensa [no exterior], que os museus são uma coisa estática – não é bem assim, não é nada assim, as pessoas são muito flexíveis e «vestem muito a camisola»*

Sobre a organização do PDB, refere: *dividimos a gestão das coleções na vertente de investigação, inventariação e na vertente de conservação e preservação; no nosso caso, que é específico, a conservação e preservação das coleções está muito dependente dos espaços – nos museus há vitrinas, há uma quantidade de coisas que numa «casa habitada» não acontecem*.



Neste sentido, o nosso interlocutor explica que as diferenças remetem o tratamento das peças para a área que trata também da preservação e manutenção das instalações: *essa parte da preservação e conservação dos objetos museológicos está muito ligada à parte da preservação do próprio edifício e [por isso] temos uma espécie de departamento à parte, com um técnico responsável e algumas pessoas que têm que cuidar da iluminação, das infiltrações de água, limpeza das caleiras.*

*Outro «departamento» importante é o Serviço Educativo, com uma responsável a trabalhar com mais sete pessoas. Pessoas que fazem ao mesmo tempo tarefas diferentes; temos neste momento, um quadro de vigilantes com muitas qualificações – com licenciaturas e mestrados – e aproveitamos esses funcionários, para trabalhar também no Serviço Educativo e na investigação.*

Esta medida é alegadamente benéfica para funcionamento quotidiano do PDB *porque temos, só visitantes escolares, cinquenta mil por ano.* E, acrescenta o diretor que *há ainda uma outra parte, que poderíamos chamar «departamento» de vigilância-receção; no passado chamava-se «guardaria», mas as pessoas aí fazem muito mais do que guardaria, acabam também por ser mediadores: são a parte visível do museu, são eles que lidam com as pessoas.*

Considera que esta situação não é nova no PDB pois, *já quando havia pessoas que estavam na guardaria, havia a tradição de fazer as visitas orientadas já, portanto as pessoas tiveram sempre muita ligação com o público. Só que agora, começam a ser cada vez mais formadas, com uma formação superior.*

Quanto a recursos humanos, o diretor entende que o PDB está *muito bem servido em qualidade mas muito mal servido em quantidade, mas muito mal servido em quantidade.* E, embora faça uma ressalva sobre a crise, diz que *num palácio como este, na região de Lisboa, era normal ter o dobro do pessoal disponível atualmente no PDB.* Acrescenta que *não foi culpa de ninguém, foram as circunstâncias criadas ao longo de muitos anos e que quando o Paço dos Duques tentou, digamos, adquirir essa dimensão de pessoal, já não conseguiu, havia já restrições, essas restrições não são de agora, já vêm de há muitíssimo tempo.*

O Paço dos Duques iniciou a digitalização do seu espólio em Outubro de 2001. Esta digitalização consistiu essencialmente em fazer uma passagem do inventário manual das colecções do Museu para o programa Matriz. Este trabalho não foi feito de forma continuada, já que o Paço sempre se debateu com falta de recursos humanos. Daí o trabalho ser realizado apenas na época baixa. Os técnicos não tiveram qualquer acção de formação no âmbito do sistema Matriz e a adaptação ao sistema foi feita através do estudo do manual de utilizador e da respectiva aplicação das Normas de Inventário.

Relatório de Atividade (PDB, 2007).

*O Número reduzido de colaboradores, a incerteza na contratação de novos elementos, a falta de experiência das pessoas a contratar e a constante mudança desses recursos faz com que haja quebras no ritmo de trabalho e necessidade a que todos os recursos humanos existentes, independentemente da sua função e categoria, tenham que exercer funções de vigilância, recepção e acompanhamento do público visitante.*

*Inclui uma professora requisitada ao Ministério da Educação (responsável pelo Serviço Educativo) e um técnico superior que pertencia aos Serviços Centrais do IPPAR/IGESPAR, em regime de destacamento no Paço dos Duques, que transitou para os quadros do IMC.*

Relatório de Atividade (PDB, 2008).

*O ano 2009 foi um ano em que o Paço dos Duques começou a sofrer um conjunto significativo de modificações fruto da mudança de Direcção, situação que, naturalmente, acarreta a mudança de pensamento e de projecto.*

*O início das funções do novo director, em Março de 2009 marcou o início de uma nova fase na vida do monumento. O contacto com a equipa e forma como se articularam foi decisivo. Conseguiu-se captar para o novo projecto todo um conjunto de pessoas que ao longo dos últimos anos, segundo dizem, não viam grandes alterações, tendo o Paço sofrido um processo de isolamento face à comunidade local que era urgente quebrar.*

Relatório de Atividade (PDB, 2009).

*Protocolo com a Escola Superior Artística do Porto – Delegação de Guimarães. Com vista ao desenvolvimento da imagem gráfica do Paço dos Duques, a qual será depois utilizada em diferentes materiais a editar por esta unidade museológica.*

Relatório de Atividade (PDB, 2009).

Relativamente às atividades que têm vindo a ser desenvolvidas com o público, Flávio Vieira anota que *são imensas* e refere algumas particularidades neste domínio: *além das visitas guiadas e temáticas, orientadas para escolas e não só – também para outros tipos de público, pois começámos a apostar no público sénior – temos visitas específicas, por exemplo, para invisuais, temos roteiro em «braille».* Refere ainda que, por iniciativa própria, algumas pessoas do serviço educativo, fizeram um curso pós-laboral de *linguagem gestual*, portanto estão preparados para fazer visitas em *linguagem gestual*.

Outro aspecto que o diretor do PDB assinala, relativamente a estas atividades, é o facto de serem organizadas com outros parceiros *que fazem a animação do castelo de Guimarães com atividades lúdicas e educativas principalmente viradas para as escolas mas não só.*

Estas parcerias incluem a Academia de Música em eventos musicais, que é uma das áreas por tradicionalmente fortes, no entender do diretor, na atividade do PDB. Outra instituição parceira é a Câmara Municipal de Guimarães: *durante muitos anos, agora menos um bocadinho, mas continuamos a ter muitas atividades da Câmara Municipal que, embora disponha de muitos espaços onde pode realizar a sua atividade, mas continuamos a ser palco, por exemplo da Orquestra do Norte; aliás [o primeiro concerto] dado pela Orquestra do Norte ocorreu no Paço dos Duques. Vamos ter uma quantidade de concertos da Câmara, já temos marcados.*

Refletindo ainda sobre a oferta do PDB, Flávio Vieira dá-nos conta de algumas atividades menos convencionais ou periféricas que têm adesão significativa: *também fomos dos primeiros do país [a implementar a vinda ao museu à noite], com as chamadas «quintas-feiras à noite», começámos só com três e neste momento são todas as quintas de julho e agosto, em que fazemos visitas menos convencionais, como visitas aos telhados ou visitas com lanterna, com as luzes do Paço apagadas; já é tradição, toda a gente está sempre à espera.*

Entre estas e outras atividades – *conforme vai sendo possível* – tem lugar uma relacionada com a astronomia: *vem cá uma associação de astrónomos dar uma sessão de astronomia, está toda a gente sempre à espera.*

Em termos de público-alvo a focagem é diversificada, *nos palácios, normalmente, temos essa facilidade, [mas] o público que vem a um palácio é um bocadinho diferente daquele que vai a um museu. Considerando que as pessoas se deslocam ao PDB pelo «imaginário», para ver, numa frase muito engraçada que nós ouvimos muito, «como é que viviam os antigos», refere: temos o público que vai aos museus mas também temos o outro que normalmente não vai aos museus.*

Relativamente aos materiais de comunicação, Vieira diz que não tem havido essa possibilidade: *estamos a tentar ver se conseguimos voltar a produzir, estamos a pensar editar alguns postais como roteiros e, especialmente, publicar resultados da investigação sobre as coleções; de momento, temos um desdobrável – temos livros também sobre o palácio que são, apesar da nossa colaboração, editados por outras entidades. Algumas das edições, anota, ocorreram ao nível da tutela, outras foram produzidas em parceria.*

A realização de exposições, sendo que se trata de um palácio e, por isso, com características diferentes de um museu, tem sido sensível à falta de pessoal especializado, embora a instituição tenha, no presente, mais meios: *quando entrei cá não havia nenhum técnico especializado, nenhuma técnica superior, neste momento somos cinco.*

Sendo assim, no seu entender, *a questão da qualidade e da formação nos últimos anos foi muito melhorada; e um dos reflexos desta melhoria recaiu, diz-nos o diretor do PDB, sobre a programação e produção de exposições: as exposições eram principalmente [produzidas] fora do palácio, utilizavam o Paço apenas como espaço para expor, [nas quais] a intervenção do Paço era relativamente modesta.*

Ao contar com meios humanos especializados, entende Flávio Vieira estarem reunidas condições produzir as exposições e para investir mais especificamente na identidade do PDB: *a partir de determinada altura, começámos nós próprios a produzir e o que tentámos é que essas exposições tivessem a ver, ou com a história do palácio, ou com o castelo, que também pertence ao palácio, tinham a ver, ou com a fundação de Portugal ou com o quotidiano ou a vivência do que seria o Paço dos Duques. E como é algo que consome recursos,*

*Ao longo do ano 2011 foram estabelecidos protocolos com várias entidades formadoras que permitiram a realização de estágios curriculares no nosso Museu o que permitiu igualmente libertar parte da nossa equipa para outras funções que sem estes elementos seria impossível.*

*O Paço dos Duques, em 2011, beneficiou da colaboração de 9 voluntários registados na plataforma do voluntariado, que desenvolveram funções em diferentes domínios de atividade, desde o serviço educativo à vigilância, da tradução de textos ao acompanhamento de visitas.*

Relatório de Atividade (PDB, 2011).

*O Paço dos Duques recebe um número muito elevado de visitas escolares de todos os níveis de escolaridade, quer nacionais quer estrangeiras. O Serviço Educativo tem tido sempre um número muito restrito de técnicos superiores. De Setembro a Dezembro essa situação agravou-se ainda mais. No entanto tem mantido uma programação diversificada e um atendimento a um número elevado de público escolar.*

Relatório de Atividade (PDB, 2008).

[a sua duração é], em vez de um ou dois meses, de quatro ou cinco.

*Dando exemplos, temos neste momento, a exposição da falcoaria – o próprio Duque de Bragança era um falcoeiro (nesta área há atividades constantes, pois há um falcoeiro em permanência, seja no Palácio seja no castelo; antes tivemos a exposição «Vestir para a Ocasão», a ver com os costumes de uma casa nobre de Guimarães... portanto, tudo sempre relacionado com [o passado vivencial] do Paço.*

*Levantada a questão dos especialistas envolvidos nestas exposições, nomeadamente arquitetos, o diretor do PDB refere que são produzidas pelas pessoas da casa: o caso da exposição da falcoaria, foi com pessoas da casa mas também com os próprios falcoeiros.*

*Ainda neste contexto, e inquirido sobre a pertinência de ter outros especialistas na produção destas exposições em favor da comunicação com o público, nomeadamente se a questão de ter ou não ter uma equipa é ou não ultrapassável, Flávio Vieira diz que *ultrapassável tem que ser, essa não é a questão, tem que ser ultrapassável se não temos outros meios, [mas] seria desejável ter, às vezes, assessoria de outro tipo de pessoas, até porque temos um grande conhecimento do nosso público, que é diferente do público dos museus, [mas] haverá outros tipos de conhecimento que seriam provavelmente úteis.**

*Relativamente aos recursos financeiros, e no contexto da dependência administrativa que agrega estes sete museus, o diretor do PDB diz: *raramente temos orçamento para fazer seja aquilo que for, às vezes podemos conseguir apoio de alguma entidade externa mas isso são casos pontuais.**

*E a este propósito tece considerações sobre a forma como quotidianamente aproveitam no Paço as oportunidades: *por exemplo um dos funcionários, que foi um ótimo carpinteiro, marceneiro, é a ele que recorremos para fazer os plintos, aliás, temos as salas de exposições forradas a madeira, foi ele que as fez, posso mostrar uma quantidade de coisas que somos nós que fazemos, é tudo, como se costuma dizer, «prata da casa».**

Pensando em quatro pólos de aplicação do meios financeiros – como garantir o pagamento dos recursos humanos, a manutenção do edifício ou a aquisição e respetivo tratamento de peças para a coleção ou, ainda, o investimento nos meios de comunicação e mediação junto do público – Flávio Vieira dá-nos uma ideia da gestão e das prioridades:

*Apesar de tutelados pela DRCN, não somos administração central, então, o orçamento é praticamente para pessoal – e, mesmo assim, como disse, é muito escasso, muito menos do que aquele que seria desejável; não vou dizer que não gastamos dinheiro nenhum numa exposição, porque gastamos, é evidente; se, por exemplo, temos que comprar tinta, gastamos; as obras [de manutenção] são orçamento à parte, que não vem diretamente para o museu, não somos nós que gerimos essa parte, é a tutela.*

Por último, considerando a mediação, diz Flávio Vieira: *para a mediação é, digamos, o que nós podemos arranjar do orçamento, normalmente tiramos uma parte para a mediação. Não temos um orçamento especial ou uma rubrica especial para exposições, mas vamos tentando gerir essa parte: conforme vamos podendo, vamos fazendo.*

O diretor acrescenta que há imensos gastos que podem parecer, à partida, de pouco significado mas que a exorbitante afluência de público torna volumosos, consumos *de que normalmente não se fala* mas que são imprescindíveis para o acolhimento e manutenção das visitas, como os serviços e os produtos de higiene.

Por último, e relativamente a aquisições, diz o diretor do PDB que normalmente não ocorrem aquisições, *até porque a nossa coleção foi praticamente toda adquirida nos anos 50, portanto o palácio é um caso muito particular; doações aceitamos, evidentemente, dependendo do nosso regulamento de incorporações.*

No que respeita à relação entre pares, entre os museus que integram o grupo tutelado pela DRCN, o diretor refere, antes de mais, a estreita relação entre o PDB e o MAS, cuja direção é partilhada, e anota a gestão partilhada de recursos técnicos e humanos. Neste nível logístico, acrescenta um outro exemplo, pontual, com o MDDS, cuja qualidade científica e técnica elogia: *quando se trata da limpeza de armas e dos nossos metais, somos nós que a fazemos mas*

*O Paço dos Duques disponibilizou apoio aos museus da região Norte que sentissem necessidade no âmbito da organização documental com vista à credenciação de museus na Rede Portuguesa de Museus.*

*Por outro lado, as diversas ações de formação organizadas permitiram o enriquecimento de muitos técnicos de museus da região norte pelo que se entende ter existido aqui uma colaboração efetiva com a realidade museológica regional.*

Relatório de Atividade (PDB, 2011).

*há um técnico do Museu D. Diogo de Sousa que vem dar conselhos, fazer, digamos, uma supervisão.*

Para além da partilha de carácter logístico, e levantada a questão das relações entre os museus ao nível de projetos comuns – de circulação de exposições ou de peças das coleções – Flávio Vieira diz que *há exposições itinerantes que se podem fazer, e que neste momento há algumas que provavelmente irão avançar, por exemplo, o Museu de Lamego tem uma, o [Museu] Abade de Baçal tem outra, que nós provavelmente vamos [também ter].*

E refere outras medidas, como os chamados «bilhetes conjuntos»: *vender um bilhete conjunto de Guimarães para Bragança é um bocado difícil mas nós temos com o [Museu] Alberto Sampaio esse bilhete conjunto, que é muito vendido.* No entanto, conforme acrescenta, esta medida é também praticada entre Guimarães e Braga.

Especificando mais a questão da parceria entre os sete museus no sentido de maior estreitamento da relação em benefício da comunicação com os públicos, o diretor do PDB aponta possibilidades de divulgação de cada um dos museus no espaço dos restantes e contextualiza algumas intenções nesse sentido, num passado que administrativamente não favorecia a ligação entre estas instituições:

*O Paço dos Duques tinha uma tutela diferente da do Museu Alberto Sampaio [o primeiro era tutelado pelo IPPAR, o segundo pelo IPM]; depois, havia o Mosteiro de Tibães, do IPPAR, e o Museu dos Biscainhos e D. Diogo de Sousa que eram do IPM: as tutelas eram distintas para monumentos e museus e nós não vivíamos de costas voltadas mas também não conhecíamos bem o museu da mesma cidade; íamos lá, conhecíamos as pessoas (até porque alguns de nós são amigos de infância) mas não muito mais do que isso.*

Referindo-se ao momento em que ocorreu o trânsito da tutela do Instituto Português do Património Arquitetónico (IPPAR) para a tutela do Instituto dos Museus e da Conservação (IMC), trânsito que envolveu os palácios (à exceção do Mosteiro de Tibães, que ficou na dependência da DRCN), Vieira explica: *aí, aproximamo-nos dos museus e então para além da vertente arquitetónica e monumental que tínhamos, passámos a ter também uma vertente museológica porque a vocação do IMC era mesmo essa. E aí começaram a*



*estreitar-se as relações, ainda mais no caso do Paço dos Duques e do Museu Alberto Sampaio.*

Embora a afluência de público no PDB seja particularmente significativa, levantámos a questão da pertinência – ou não – de dar a conhecer este património no contexto do grupo dos sete museus. A este propósito, Flávio Vieira vê *esse contacto [à distância] mais para abrir a curiosidade aos visitantes, eu aconselharia sempre a virem cá.*

E refere-se ao uso da «internet» e particularmente das *redes sociais* – *acho é que oitenta ou noventa por cento dos nossos «amigos» devem ser locais, apesar de termos muita gente do Brasil e mesmo de outros países* – na perspetiva da comunicação com o público potencial e o efetivo.

Em termos de comunicação, agora na perspetiva da mediação, uma vez levantada a necessidade e hipótese de explorar outras possibilidades narrativas, o diretor do PD tem a percepção de que estão a conseguir mas, nas suas palavras, *isso é uma coisa que demora um bocadinho.*

Começa por evocar a comunicação com o exterior, a abordagem da comunicação social, por achar que faltava a esse nível uma expressão que o PDB já começa a conseguir – referindo, por exemplo, a recente presença do Serviço Educativo na RTP2, na rubrica «Sociedade Civil». Refere-se também ao «site» do museu, anotando:

*Estamos a tentar também a partir de agora, no próprio «site», criar [um tópico designado] «o que fizemos no mês passado» para as pessoas saberem o que estamos a fazer – as pessoas, às vezes, não sabem o que se passa nos bastidores – e nós vamos tentar mostrar que estamos a fazer uma quantidade de coisas que não conseguem ver.*

Flávio Vieira ilustra esta necessidade com a atitude dos visitantes, e com o sentimento de que ela atesta a oportunidade de abrir mais o museu: *por exemplo, estamos numa sala a recuperar uma carruagem do séc XIX, uma espécie de «rolls royce» na época, às vezes a sala está aberta e nós vemos as pessoas entrarem e ficarem admiradas, ficarem a perguntar «o que se faz, o que não se faz» nos bastidores.*

*O Paço dos Duques possui um sítio na Internet desde 1997 (www.geira.pt/pduquesbraganca), que foi concebido internamente numa parceria entre o Paço dos Duques e a Universidade do Minho, no âmbito do projecto Geira. Nesta parceria a concepção do sítio pertenceu ao Paço e o seu alojamento ficou sob a responsabilidade da Universidade do Minho, que o aloja num dos seus servidores de forma gratuita. As actualizações são efectuadas pelo Paço em qualquer das áreas do sítio, sendo as mais frequentes as das exposições, actividades e horários.*

Relatório de Atividade (PDB, 2007).

*Iniciamos a publicação de uma newsletter mensal com a divulgação das actividades promovidas. Enviamos, sempre que tal se justificou, newsletters específicas sobre alguns eventos especiais.*

Relatório de Atividade (PDB, 2009).

*Desde Novembro de 2009 o Museu possui um sítio Web próprio. Este importante canal de comunicação tem vindo, desde então, a ser permanentemente actualizado no sentido de divulgar os projectos e as actividades desenvolvidas pelos diferentes serviços do Museu, nomeadamente a nível do Serviço Educativo. O feedback que temos vindo a receber da comunidade através de mensagens de correio electrónico tem sido extremamente positivo.*

Relatório de Atividade (PDB, 2013).

Acrescenta, em termos de funcionamento interno com o público visitante, uma referência aos meios tecnológicos que estão a ser ensaiados para a tarefa de mediação: *temos guias «tablet», no Museu Alberto Sampaio já estão a funcionar – fornecidos por uma empresa aqui de Guimarães que já está implantada; no Paço dos Duques estamos a trabalhar nos conteúdos para lhes fornecer, estamos já bastante avançados.*

Levantada a questão da produção de conteúdos face à importância da interpretação e mediação junto do público, Flávio Vieira remete este problema para o acesso público às reservas e para a circunstância de que o PDB não tem *condições físicas para ter reservas visitáveis como têm alguns museus: talvez quando abrirmos uma extensão do Museu Alberto Sampaio, que está prevista, pelo menos na parte técnica, vamos ter com certeza condições para que as pessoas visitem as reservas, mas aqui não.*

E esclarece-nos sobre o acesso do público aos artefactos, explicando que para além da exposição permanente, o acervo não está acessível: *os espaços expositivos permanentes, as pessoas visitam-nos, mas há espaços que não são visitados, onde temos guardadas as nossas reservas, que de momento não estão expostas, não podemos evitá-lo, são as limitações [de um palácio].*

Neste contexto, e em termos de prioridades, o que se afigura como mais urgente ao diretor do PDB na hipótese de dispor de meios diz respeito à área de conservação: *eu dou muita importância à parte da conservação porque acho que sem o espólio museológico não há museu.*

E desenvolve esta ideia da qual julga depender toda a existência do Museu, entendendo que ela seria, também neste contexto, um desbloqueador de outras possibilidades: *se me dessem a escolher, eu faria algumas campanhas de restauro de algumas peças e faria uma reestruturação – reestruturação é uma palavra muito forte – mas faria alguma, principalmente neste edifício e no castelo, para que tivessem outras condições. O resto, a partir daí, o resto era muito mais fácil de conseguir.*

Neste contexto, a imagem que tem do museu ideal é, apesar de um museu poder ser *«tanta coisa»*, a de um museu *muito atraente*



*para o público, com duas vertentes, a vertente de público e a vertente de conservação, e estudo. A este propósito, considera que, no PDB, a questão de público, acho que já estamos bastante bem, muito avançados, na outra questão estamos a trabalhar, acho que ainda nos falta muito.*

Pensando nos desafios atuais, Flávio Vieira evoca a *ligação entre museus e turismo*. Ressalvando que, a nível local, e especialmente na relação com a Câmara Municipal, se trabalha bem esta questão, afirma: *nós não temos nada a ver com o Ministério do Turismo, não sei se não deveríamos ter, mas com certeza, o Ministério do Turismo devia preocupar-se com os museus e com a cultura, ou talvez a cultura preocupar-se com o turismo, não sei.*

Remete para o âmbito do património aquilo que, no seu entender, interessa ao turismo: *penso que uma das partes muito importantes do turismo é o património, o património edificado*. E justifica a sua posição, afirmando: *praias, temo-las em Espanha, Marrocos, Argélia, Tunísia, mas o património, este só temos cá, é único.*

Parecendo-lhe óbvia, esta realidade estará ainda longe daquilo que defende pois, no seu entender, *apesar de haver muitas vezes reuniões de trabalho sobre o assunto, acho que deveria ser mais potenciado.*

Terminada a abordagem dos museus na voz dos seus diretores, prosseguimos com uma leitura transversal daquilo que nos foi facultado nas entrevistas, tendo em vista apurar de forma sintética os dados de maior relevo e utilidade no contexto em que nos propomos trabalhar.

## RESULTADOS TRANSVERSAIS

Da abordagem aos museus resultou um conjunto de informações que põe em evidência quer aquilo que os distingue quer aquilo que os aproxima. Encontrámos assim pontos comuns e distintivos, que passamos a expor.

As primeiras notas que nos parecem sugestivas prendem-se com a sua tipologia e origem. Quanto à primeira, e focando o carácter das suas coleções, a maioria dos museus (cinco) apresenta um acervo diversificado no domínio das Artes Decorativas. Dos restantes, um deles é especializado em arqueologia (Museu D. Diogo de Sousa) e outro assume um pendor essencialmente etnográfico, assente no património material e imaterial da localidade (Museu da Terra de Miranda). O domínio da arqueologia é ainda comum a quatro dos museus (Museu D. Diogo de Sousa, Museu Abade Baçal, Museu Alberto Sampaio e Museu de Lamego, Museu da Terra de Miranda), cujo acervo integra artefactos desta natureza.

Considerando a origem, a maioria dos museus tem uma existência secular, remontando a sua fundação à Primeira República (Museu Abade de Baçal, fundado em 1915; Museu de Lamego, fundado em 1917; Museu D. Diogo de Sousa, fundado em 1918) e à Segunda República (Museu Alberto Sampaio, fundado em 1928). Dois deles foram incubados durante o Estado Novo (Museu dos Biscaínhos, iniciado em 1954 e Paço dos Duques de Bragança, fundado em 1959). Res-salvamos o facto de este último ter sido inaugurado, à data, sob o estatuto de Palácio Nacional (classificação só recentemente alterada para «museu») e anotamos o facto de o anterior ter sido apenas aberto ao público já depois do 25 de Abril, em 1978.

Neste contexto, a fundação mais recente diz respeito ao Museu da Terra de Miranda (fundado em 1982). Cremos, no entanto, relativamente a este último museu, que este contraste cronológico com os demais não corresponderá a qualquer distinção de paradigma pois – embora não lhe tenha sido estranha a movimentação associativis-ta pós 25 de Abril – o seu fundador, além de assumido discípulo do Abade de Baçal, vinha desenvolvendo em pleno salazarismo, uma ati-vidade cultural e social da qual o museu terá nascido *naturalmente*. Anotamos ainda a *revitalização* do Museu D. Diogo de Sousa em 1980 e finalmente a sua recente abertura ao público em 2007.

*A vida e a obra de António Maria Mourinho são duas faces indivisíveis de uma mesma moeda, não é possível destringer uma da outra. Nessa moeda estão gravadas duas grandes paixões: o entusiasmo pelas obras pastorais e a curiosidade por todos os assuntos históricos, linguísticos, literários e culturais da Terra de Miranda.*  
*A primeira paixão leva-o a recolher o teatro rural mirandês, a representá-lo com os seus paroquianos, a coligir as danças e as músicas mirandesas, a criar o Grupo Folclórico de Duas Igrejas, a preservar e criar poesia em mirandês, entre outras actividades. A segunda paixão leva-o a dedicar-se, como ele próprio diz «nas horas de lazer, à investigação arqueológica, etnográfica, histórica, folclórica e linguística, na zona do Nordeste Transmontano». António Maria Mourinho deve ao seu mestre Francisco Manuel Alves, Abade de Baçal, a orientação para pesquisa.*

Maria Olinda Rodrigues Santana – UTAD

In «Uma vida pela língua e cultura mirandesas»,  
CMMD, 2004. Disponível em <http://www.utad.pt/vPT/Area2/investigat/CEL/OtherPublications/Documents/8.%20Cat%C3%A1logoAnt%C3%B3nioMourinho.pdf>. Consultado em 16.8.2014

A formação dos diretores é heterogénea. Quatro licenciados em História, uma das licenciaturas com variante em Arqueologia. Três dos diretores cursaram especializações, concretamente em Ciências Documentais, História e Arqueologia e Curso de Conservador. Duas das diretoras cursaram Mestrado, uma em História e Cultura medieval, outra em Museologia, área na qual ambas são atualmente doutorandas. Registámos outros dois casos de doutoramento, já concluídos, um em História e outro em Idade Contemporânea.

À data da realização das entrevistas, decorria concurso público para a ocupação dos cargos de direção dos museus.

A diversidade desta formação reflete distintas gerações e diferentes oportunidades na oferta curricular no Ensino Superior. Anotamos a título de exemplo, a referência da diretora do Museu D. Diogo de Sousa ao facto de não existir, à data em que cursou História, a variante Arqueologia ou o recente investimento nos estudos pós graduados que decorreu do processo de Bolonha e particularmente na área da Museologia, face à tradição formativa na área da Conservação.

Relativamente ao historial na ocupação do cargo, encontrámos também diferentes casos. Importa lembrar que, no intervalo de tempo em que conduzimos as entrevistas, os diretores aguardavam abertura de concurso público, desempenhando o cargo em regime de substituição. Neste contexto, e à exceção de dois casos, verificámos que os diretores em exercício tinham já um historial de relação com o museu na qualidade de Técnico Superior, incluindo os que chegaram a diretor pela primeira vez e em regime de substituição.

Entre os diretores entrevistados, o número de anos na ocupação do cargo, oscila entre sensivelmente o máximo de vinte e três (caso da diretora do Museu D. Diogo de Sousa) e o mínimo de quatro (caso da diretora do Museu Abade Baçal). Excluimos aqui os casos de primeira ocupação do cargo em regime de substituição (os diretores do Paço dos Duques/Museu Alberto Sampaio, do Museu de Lamego e do Museu da Terra de Miranda) que oscilam sensivelmente entre o máximo de dois anos e o mínimo de três meses. Importa-nos apurar esta relação temporal no exercício do cargo de diretor mas também no exercício de outros cargos no museu, para sinalizar o contacto com as respetivas instituições.

Mediante o apuramento dos resultados do concurso público, todos os diretores que desempenhavam o cargo em regime de substituição (à exceção de Flávio Vieira/Paço dos Duques de Bragança),

foram reconduzidos nesta função. E, por determinação legal já referida, que fixa o “número máximo de unidades orgânicas flexíveis” sob tutela da Direção Regional de Cultura do Norte, duas das diretoras continuam a acumular funções na direção de dois museus (Isabel Fernandes/Museu Alberto Sampaio e Paço dos Duques e Isabel Cunha/Museu dos Biscainhos e Museu D. Diogo de Sousa).

Passando à questão da organização interna das unidades museológicas, importa focar, antes de mais, as diferenças de dimensão evidenciadas por este conjunto de museus. Estas diferenças mostraram-se relacionadas de modo sensível com a dimensão, com as especificidades e dinâmicas estabelecidas dentro e fora do museu, e com as instalações, infraestruturas e serviços que os apetrecham. No entanto, o que se evidenciou de mais relevante não foram as diferenças mas, pelo contrário, as semelhanças. E estas têm alegadamente raízes comuns, sejam elas atribuídas a problemas de fundo que se têm prolongado no tempo sejam dependentes de novos constrangimentos e circunstâncias.

Recordemos a este propósito algumas das vozes. Por exemplo, a diretora do Museu Abade Baçal, quando dizia que «[o museu] não tem departamentos [e que] tudo o que seja dito nessa perspetiva é um eufemismo»; ou o diretor do Museu de Lamego quando afirmava:

“Para sermos sérios, existe uma diferença entre aquilo que é a estrutura oficial e formal do museu e aquilo que, na verdade, é a sua realidade, não é? Em relação, por exemplo, ao serviço educativo, nós temos oficialmente e formalmente um serviço educativo mas a verdade é que eu não tenho um grupo de trabalho afeto apenas ao serviço educativo: mas não é um problema meu, é um problema de quase todos os museus.” Luís Sebastian

Ou ainda o diretor do Paço dos Duques, quando referia a polivalência do pessoal como condição incontornável:

“[Os domínios que] poderiam ser chamados departamentos entrelaçam-se uns nos outros, na verdade o que nós temos é uma espécie de gestão de pessoal. A polivalência é uma questão-chave em praticamente todos os museus nacionais, é muito raro haver uma especificidade, ou seja, alguém responsável só pela coleção de cerâmica, por exemplo, isso aqui não existe” Flávio Vieira

A organização e a capacidade de ação dos museus revelou-se assim fortemente ligada ao problema dos recursos humanos, tendo este, por sua vez, remetido para o recrutamento de pessoal extraordinário relativamente aos *quadros*. Neste contexto, deparámos com uma realidade comum à generalidade dos museus, amiúde apontada como suporte relevante da atividade diária: a existência de pessoal recrutado ao centro de emprego, via programa CEI-Património.

Os diretores dos museus reforçaram este ponto, ao qual atribuíram, aliás, a sobrevivência da sua atividade quotidiana face à contenção vigente. E não apenas em termos quantitativos como qualitativos. Por exemplo, na voz diretora do Museu D. Diogo de Sousa:

“Felizmente para os museus [...] dada a dificuldade de abrir quadros [e de] as pessoas se afetarem ao quadro de pessoal, temos absorvido muita gente que vem do centro de emprego, do programa de incentivo à contratação de jovens licenciados, que nos tem permitido qualificar enormemente o setor da atividade público e simultaneamente apoiar as atividades.” Isabel Silva

*São destinatários da medida CEI-Património os desempregados, que se encontrem nas seguintes condições: a) Beneficiários do subsídio de desemprego ou do subsídio social de desemprego; b) Beneficiários do rendimento social de inserção; c) Inscritos nos Centros de Emprego ou Centros de Emprego e Formação Profissional, há pelo menos 4 meses consecutivos, que não sejam subsidiados, nem beneficiários do rendimento social de inserção.*

Disponível em <https://bdfaq.iefp.pt/>. Consultado em 17.12.2015.

De facto, e apesar de motivado pela falta de recursos, este recrutamento foi apontado como causa de melhoria de alguns serviços e práticas face ao passado. E têm sido, nomeadamente, fator da polivalência de funções e tarefas que constatámos. Anotemos por exemplo o caso do Paço dos Duques de Bragança, quando o seu diretor afirmava:

“Temos neste momento, um quadro de vigilantes com muitas qualificações – com licenciaturas e mestrados – e aproveitamos esses funcionários, para trabalhar também no Serviço Educativo e na investigação.” Flávio Vieira

Ou quando, ao nível da «vigilância-receção» referiu:

“Mas as pessoas aí fazem muito mais do que guardaria, acabam também por ser mediadores: são a parte visível do museu, são eles que lidam com as pessoas.” Flávio Vieira,

No entanto, e apesar de assinalada a sua mais-valia para os museus, a colaboração por via deste recrutamento é refém da precaridade determinada pelo funcionamento institucional. De facto, e não tendo faltado referências à boa relação estabelecida entre o museu e as

peessoas colocadas neste estatuto, os termos contratuais impedem o prolongamento desta relação, descontinuando todo e qualquer investimento de parte a parte. Recordemos, a este propósito, por exemplo, as palavras da diretora do Museu Abade Baçal:

“Trabalhar constantemente com contratos de inserção [é] uma situação muito complicada porque as pessoas só podem estar um ano, quando estão integradas saem: vemos constantemente partir pessoas que se dedicam... é duro.” Ana Afonso

Temos então os museus *a braços* com a dificuldade de estabilizar um corpo de funcionários, e, por consequência, confrontados com o desafio contínuo à sua gestão e projeção para além do curto prazo. Neste contexto, e lembrando que não há uma construção «de raíz» da equipa *residente*, o diretor do Museu de Lamego, apontava a dificuldade de fazer novas contratações como ónus das reformas necessárias quer concetuais quer operativas. Das dezanove pessoas que trabalham no museu, dizia que:

“Todos eles têm formalmente três objetivos mas na verdade cumprem muito mais do que isso, nós fazemos literalmente de tudo, inclusive manutenção de espaços, nós restauramos portas, janelas, nós substituímos vidros, nós montamos as salas para os eventos, nós fazemos absolutamente de tudo.” Luís Sebastian

As questões que temos vindo a abordar não se revelaram estranhas ao programa de atividades dos museus. Assim, no que respeita à oferta no acolhimento e atividades com o público, os museus mostraram depender quantitativa e qualitativa, reforçamos. dos recursos humanos que vão sendo oscilantes. Às habilitações e qualificações inerentes ao perfil de quem chega ao museu para colaborar com as equipas residentes – e que foram referidas como aspeto francamente positivo num quadro de instabilidade revisto pela negativa – somam-se uma formação genérica, ministrada pela Rede Portuguesa de Museus (RPM), assim como a formação em exercício proporcionada pelos próprios museus de acolhimento. Nas palavras da diretora do Museu D. Diogo de Sousa:

“Há uma formação em exercício que é constante e houve também, ao integrar essas pessoas, uma formação [...] transversal a todos os museus para onde essas pessoas entraram, o que lhes deu alguma especificidade, digamos, de conteúdos funcionais [e] que

é que fomos buscar? Pessoas com licenciaturas, com mestrados, com doutoramentos, que têm uma visão diferente das coisas, que têm competências, [que são] capazes de propor” Isabel Silva

No espectro das atividades relacionadas com o público, duas vertentes ganharam expressão: uma, diretamente relacionada com o museu, e em concreto com a exposição das suas coleções e com as propostas relacionadas; outra, de carácter mais periférico, respeitante ao usufruto dos serviços e instalações disponibilizadas pelo museu para a realização de eventos alheios à sua programação. De forma generalizada, uma e outra têm sido entendidas – e assim foram expressas pelos entrevistados – como forma de envolvimento comunitário na atividade geral dos museus, e, no sentido inverso, como reforço da ligação do museu à comunidade.

De facto, os responsáveis pelos museus mostraram uma consciência sobre a necessidade de manutenção de atividades apesar das condicionantes, que pode ser ilustrada pelas palavras da diretora do Museu de Alberto Sampaio, quando lembrava ter sido pioneira na abertura do museu à noite, e referia ter

“Uma preocupação muito forte de ligação ao meio, à comunidade, às escolas da comunidade [...] e em fazer atividades diversificadas para públicos diferentes” Isabel Fernandes

Mas também nenhum deles escondeu dificuldades neste domínio, bem pelo contrário, e algumas delas até alegadamente incontornáveis. Lembramos a este propósito o caso do Museu da Terra de Miranda, no qual a diretora, depois de nos ter relatado diversas atividades por si desenvolvidas – enquanto técnica superior responsável pelos serviços educativos e antes de assumir o cargo de diretora – dizia:

“De um momento para o outro eu abandonei, não tendo já capacidade de resposta para os serviços educativos, porque o museu funciona só com um técnico superior [que] já não consegue responder ao serviço educativo, à conservação, às exposições” Celina Bárbaro

Os serviços educativos parecem motivar uma preocupação particular dada a sua sensibilidade às contingências, às circunstâncias, às oportunidades. E que penderam na generalidade para o lado positivo. Tal foi o caso, por exemplo, do Museu Abade de Baçal:

Tendo em conta a estatística da Direção Geral do Património e da Conservação (DGPC), relativamente ao número total de visitantes dos sete museus entre os anos de 2007 e 2012, organizámos a seguinte lista, por ordem decrescente:

Paço dos Duques de Bragança (PDB):  
877883 visitantes  
Museu de Alberto Sampaio (MAS):  
140771 visitantes  
Museu dos Biscainhos (MB):  
88983 visitantes  
Museu de Lamego (ML)  
60325 visitantes  
Museu D. Diogo de Sousa (MDDS):  
57126 visitantes  
Museu Abade de Baçal (MAB):  
35407 visitantes  
Museu da Terra de Miranda (MTM):  
28991 visitantes

Público que afluíu aos sete museus entre 2007 e 2012 por categoria e ordem decrescente de percentagem:

Escola (nac.): 38,71%  
Normal (nac.): 15,15%  
Normal (est.): 11,39%  
Senior (est.): 8,83%  
Família (nac.): 8,69%  
Senior (nac.): 7,32%  
Jovem <14 (nac.): 4,22%  
Estudante (nac.): 1,31%  
Jovem <14 (est.): 1,03%  
Escola (est.): 0,92%  
Professores (nac.): 0,81%  
Jovem 15–25 (nac.): 0,66%  
Estudante (est.): 0,40%  
Família (est.): 0,20%  
Jovem 15–25 (est.): 0,20%  
Professores (est.): 0,16%

Disponível em <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/museus-e-monumentos/dgpc/estatisticas-dgpc/>. Consultado em 12.8.2015.

“Temos procurado ter atividades diversificadas, ativar os serviços educativos, tivemos a sorte, a nível da mobilidade estatutária de professores, de ter uma professora de educação na perspetiva das artes [...] o que nos permitiu trabalhar com todas as escolas, sobretudo com o pré-escolar e com o primeiro ciclo” Ana Afonso

Relativamente à questão dos públicos, e considerando o aspeto quantitativo da afluência aos museus, revelaram-se alguns contrastes significativos, que foram essencialmente explicados pelas diferenças de dimensão e da confirmação de certos dados adquiridos que vêm prolongando este contraste. É de assinalar que a maior discrepância ganhou evidência quando comparado o número de visitantes do Palácio dos Duques com o dos restantes pares.

De facto, verificámos uma diferença significativa entre o museu mais frequentemente visitado, o Paço dos Duques e o menos visitado, o Museu da Terra de Miranda. Não sendo nosso objetivo refinar a observação destes dados, interessa-nos ainda assim ter uma noção da afluência diferenciada dos públicos. Como vimos, o público que mais visitou os museus nos cinco anos que antecederam a mudança para a tutela atual, foi o público escolar, seguido do público sénior e das famílias. De referir que a afluência, em isolado, de jovens, estudantes e professores se mostrou residual.

Aliás, como lembrava a diretora do Museu de Alberto Sampaio, «quando se olha para as estatísticas é preciso ter muito cuidado e um diretor tem que estar atento e tem que perceber», separar os tipos de público pois «há museus que têm restaurantes e esse público entra para as estatísticas». Reforçando que é de opinião que esse público deve ser contabilizado, Isabel Fernandes defendia apenas que ele deve ser *lido* em separado.

Para além do aspeto quantitativo, os responsáveis pelos museus afirmaram a importância da manutenção qualitativa e diferenciada dos públicos. Mas esta questão remeteu-nos para uma realidade heterogênea, onde vimos coexistir diferentes perspetivas e distintos contextos e circunstâncias. Neste caso, outro contraste foi perceptível, por exemplo, ao nível do público movimentado pelo turismo por oposição ao público local. Exemplos como o do Paço dos Duques de Bragança e do Museu de Lamego revelaram-se ilustrativos de uma afluência de público expressivamente relacionada com o turismo.



Este último, segundo o seu diretor,

“Vive sobretudo, e cada vez mais, dos cruzeiros do Douro, portanto, estamos a falar de um público que é estrangeiro, sénior – estamos a caminhar para os setenta por cento de visitantes estrangeiros – franceses, ingleses, alemães [...] e este ano estamos a triplicar” Luís Sebastian

Na generalidade dos museus observámos, no entanto um interesse manifesto na manutenção contínua de públicos diferenciados, comportando público infantil e adulto, público escolar, famílias e algum público sénior.

Relativamente ao público escolar, a generalidade dos entrevistados afirmou valorizar a sua importância nos museus mas também anotou o seu decréscimo e atribuiu as causas fundamentalmente às escolas. Por exemplo, a diretora do Museu Alberto Sampaio, ao referir que a afluência das escolas ao museu vinha crescendo, “subimos bastante no público escolar numa altura em que era fácil, agora é muito difícil” remeteu o problema para as escolas:

“Nós tínhamos muitas escolas [mas], agora, como é difícil sair da escola – porque o professor para sair com os seus alunos tem que compensar a aula noutro dia e tem que compensar os outros colegas (a não ser os professores que estão aqui perto, que até vêm a pé com os seus alunos e na sua própria aula) – isso [cria muitas dificuldades] a esse tipo de público.” Isabel Fernandes

De facto, as dificuldades que atingem também as escolas – e que se têm vindo a agravar, enquanto efeito da crise e das restrições impostas – foram referidas como entrave à sua relação com os museus, pelo menos da forma que vinha ocorrendo.

Mas a reação dos museus ao decréscimo da adesão escolar que verificámos ter sido transversalmente verificado, revelou alguns pontos distintivos, e que não são estranhos aos aspetos focados até aqui. Por exemplo, no Museu de Lamego, o trabalho de mediação ressentiu-se nos seguintes termos:

“É sempre feito numa ótica muito generalista, muito aberta e pouco focada. Como as escolas se afastaram bastante, devido aos problemas que estão a atravessar, a desmotivação geral, as

dificuldades na gestão das saídas, dos seguros, dos transporte, etc; e depois de um esforço considerável, [que fizemos] no ano 2013, inglório, sem grande efeito, redirecionámos [a atenção] para as áreas com mais retorno.” Luís Sebastian

Por outro lado, vimos que o Museu Abade de Baçal persiste em manter o «trabalho consistente e continuado» através do Programa Educativo ministerial – envolvendo os alunos e os encarregados de educação mas também a formação dos professores. Sem deixar de ser realista, a sua diretora reforçava, a necessidade de estender esta «ponte» ao ensino secundário. Acreditando que «a criatividade e inovação têm que passar por aqui, temos que arranjar pontos de encontro», defendia

“Esta aproximação tem que continuar, porque não se entende como, sobretudo a nível de certas disciplinas, e se as metodologias são cada vez mais experimentais, como é que um laboratório extraordinário das diversas áreas da multidisciplinaridade e da interdisciplinaridade como é o museu, pode ser dispensado.” Ana Afonso

No que concerne à comunicação, a situação dos museus aproxima-se em alguns aspetos e distancia-se noutros. Antes de mudar de tutela, todos eles possuíam, para divulgação genérica, um prospecto de matriz comum (produzido pela tutela anterior, o Instituto dos Museus e da Conservação-IMC). Este documento, redigido em diferentes idiomas, e do qual existiam ainda alguns exemplares em alguns dos museus e noutros se encontrava esgotado, aguarda nova produção (pela Direção Regional de Cultura do Norte-DRNC).

Quase em fase de conclusão do nosso trabalho, anotamos a edição de um conjunto de brochuras bilingues sob a ideia-chave «Património a Norte – Rotas do Património» referenciando percursos geográficos e patrimoniais que agregam museus e monumentos. Por exemplo, no prospecto «monumentos e Museus no Entre Douro e Minho» estão agregados o Museu D. Diogo de Sousa, o Museu dos Biscainhos, o Museu de Alberto Sampaio e o Paço dos Duques de Bragança.

Em termos de divulgação social dos museus, os meios de comunicação tradicionais continuam a ser usados para mediar a informação essencialmente da sua agenda. No entanto, esta prática, que se evidenciou com maior relevo nuns museus do que noutros, está mais associada ao proveito gerado pela persistência e oportunidade de divulgação do que a uma forma estruturada e linear de comunicação. Lembremos, a título de exemplo, o caso do Museu de Alberto Sampaio, cuja diretora deu o seu testemunho frisando a importância dada à divulgação e à persistência pessoalmente exercida nesse sentido. Confessando, a este propósito, valorizar tanto os meios locais quanto os nacionais, referia:

“Sempre que lia um jornal, [mesmo] daqueles gratuitos que agora distribuem, apanhava um tomava nota do endereço e portanto era eu própria que fazia isso [e] isso dava trabalho [...] porque não era mandar uma vez, tinha que se mandar muitas vezes” Isabel Fernandes

Ou o caso do Museu D. Diogo de Sousa, quando a sua diretora anotava a visibilidade dada ao museu pelos seus utilizadores:

“Se formos ver os jornais, as notícias e a divulgação do museu é feita justamente pelo público exterior, porque, de cada evento que há, aparece sempre uma notícia associada ao museu, portanto nós vamos um bocadinho à boleia da comunidade” Isabel Silva

Pelo que apurámos, a comunicação recai atualmente, e de forma particularmente expressiva, sobre o uso generalizado da *internet*, não só em virtude da pressão tecnológica, acompanhando o movimento e ritmo das mudanças de hábitos mas também pelas vantagens no contexto das dificuldades financeiras vigentes. Em termos de alojamento online, os museus estão representados nos sites da Direção Geral do Património Cultura (DGPC) e da Direção Regional de Cultura do Norte (DRNC). Para além deste alojamento, alguns possuem também um *site* específico, como são os casos do Museu Abade de Baçal ou do Museu de Alberto Sampaio ou do Museu de Lamego. Também ocorre o alojamento em *sites* locais no a par com os serviços e equipamentos de responsabilidade autárquica.

A utilização da *internet* tem – para além da gestão de informação e comunicação nestas plataformas – no uso das redes sociais (*Facebook* ou *Twitter*) uma relação privilegiada com o exterior. Acresce a ligação ao público via correio eletrónico através da edição e envio de *newsletters*. E se a utilização generalizada do suporte digital foi em parte estimulada pela falta de meios para a impressão em suportes físicos, acarreta por outro lado vantagens que se vão evidenciando, como anota, por exemplo, o diretor do Museu de Lamego:

“Em termos de divulgação atinge-se muito mais público do que em papel. Também para os mecenas é mais importante porque o logotipo sobrevive e circula depois da exposição.” Luís Sebastian

No contexto do uso das tecnologias digitais, registámos, por contraste com os pares, o caso do Museu da Terra de Miranda, no qual a inexistência de uma página de *internet* ou do acesso a redes sociais

é uma das várias privações, segundo a sua diretora – «não temos página web, não temos *facebook*» – , que traduz o «esquecimento» a que o museu esteve votado no contexto da tutela anterior, centralizada na capital do país.

Quanto à documentação em papel sobre o museu (como roteiros), sobre o acervo (como monografias) ou sobre as exposições (como catálogos), o passado recente dos museus não foi linear. Nem em termos individuais nem entre pares. A produção destas edições, dependente de meios financeiros – e, em todos os casos, alegadamente aquém do que seria desejável pelos diretores dos museus, tem sido resultado de diferentes oportunidades e circunstâncias. Por exemplo, o Museu de Alberto Sampaio tem conseguido produzir mais edições do que outros, como o Museu D. Diogo de Sousa ou o Museu da Terra de Miranda (que não tem tido, segundo a diretora, qualquer verba para tal). Com apoio tutelar, por candidaturas a programas de financiamento ou patrocinadas por entidades privadas, as publicações em papel não deixam de ser desejadas enquanto documentos com funções insubstituíveis, como é o caso da investigação. Neste sentido, lembremos, por exemplo, as palavras do diretor do Paço dos Duques de Bragança:

“Não temos tido possibilidade de editar, estamos a tentar ver se conseguimos voltar a produzir, estamos a pensar editar alguns postais como roteiros e, especialmente, publicar resultados da investigação sobre as coleções; de momento, temos um desdóbrável – temos livros também sobre o palácio que são, apesar da nossa colaboração, editados por outras entidades.” Flávio Vieira

Um outro âmbito dos materiais de comunicação diz respeito ao acompanhamento dos visitantes e das atividades, das exposições e, nomeadamente, ao apetrecho dos serviços educativos. Todos os museus têm procurado suprir estas necessidades produzindo internamente materiais com base na impressão digital ou fotocopiada ou então alimentando parcerias cuja colaboração vem permitindo a impressão industrial de materiais. Cadernos, fichas de atividade, textos de apoio, desdobráveis, «flyers », são alguns dos exemplos produzidos pelos museus como suporte comunicacional com o público envolvido na visita às coleções e às exposições temporárias, nas visitas guiadas, nos ateliers.

No domínio da instrumentação dos visitantes, acresce ainda a utilização de dispositivos portáteis – «tablets» – que possibilitam apertrear e personalizar a visita e se encontram já em fase de implementação, por exemplo, no Museu de Alberto Sampaio, no Museu dos Biscainhos no Paço dos Duques ou no Museu de Lamego, para se estenderem aos restantes museus.

Relativamente aos meios financeiros, constatámos que os museus não possuem orçamento próprio, pois enquanto «unidades simples», a sua gestão é centralizada. Os encargos com o seu funcionamento básico, as despesas com o pessoal do quadro e a manutenção das instalações são responsabilidade da tutela e do estado. Para a programação, os museus têm, de um modo geral, que angariar meios próprios: «O que diz respeito às atividades [...] é tudo feito com mecenato», «tentamos flexibilizar ao máximo, tentar parcerias, exposições que vêm gratuitamente», disseram-nos, respetivamente, os diretores do Museu de Lamego e do Museu Abade de Baçal. A relevância da iniciativa dos responsáveis pelos museus neste domínio foi também reforçada no caso do Museu de Alberto Sampaio:

“Consegui qualquer coisa como duzentos mil euros em mecenato [...] foi o que valeu para ir fazendo catálogos [e restaurar] imensa coisa”

Isabel Fernandes

Na prática, e para além das responsabilidades no suporte financeiro das atividades, também o encargo sobre a manutenção das instalações e das coleções, se revelou preocupante para os diretores; de facto, por dificuldade de garantia a montante do suporte para as intervenções, este encargo tende a recair sobre os próprios museus, com efeitos diversificados sobre a sua prática diária. Efeitos estes, mais ou menos profundos, mais ou menos dissimulados conforme a oportunidade, agilidade e capacidade de improviso de quem vive aquele quotidiano. Vejamos alguns exemplos com diferentes contornos. O Museu D. Diogo de Sousa, o único instalado num edifício construído de raiz, apresenta problemas de humidade, com sistema de alarmes, aquecimento e ventilação a necessitar de intervenção:

“Este é o drama das instituições públicas, não há dinheiro para manutenção, há dinheiro para projetos e depois nunca é prevista verba para manutenção.”

Isabel Silva

O caso do Museu da Terra de Miranda, cujos trinta e dois anos sem qualquer obra de restauro se têm refletido, segundo a diretora, na dificuldade em «acompanhar os outros museus»:

“Há vários anos, ainda [o museu pertencia à anterior tutela, que esta obra] estava prevista e não se conseguiu avançar; não é uma obra de fundo mas irá permitir intervir no telhado [pois] chovia aqui dentro “ Celina Bárbaro

Embora tenham sido dado sinais de que se perspetivavam trabalhos de candidatura a verbas para obras e projetos com um carácter mais programático e estruturante, a escassez de meios financeiros motivou, nos últimos anos e particularmente no contexto da crise (diversas vezes referida durante o contacto com os diretores dos museus), o reforço de parcerias; e, aspeto, mais do que persitir na obtenção de verbas, foram referidas colaborações baseadas na troca de serviços. Tal foi, assinalado, entre outros, pelo diretor do Museu de Lamego, que vincoou a ideia de «não pedir dinheiro, que já não há, mas pedir serviços, materiais»:

“Acabámos de pintar as paredes do pátio para a esplanada, uma empresa emprestou os andaimes, uma empresa ofereceu a tinta, a câmara deu a mão de obra e, basicamente, a pintura de uma parede enorme que custaria não sei quantos milhares de euros acabou por se fazer sem dinheiro.” Luís Sebastian

De resto, e embora em distintas vertentes e escalas, esta colaboração com entidades privadas e públicas ao nível local e autárquico foi assinalada pela generalidade dos museus, enquanto fonte, seja da sua agilização seja mesmo da sua viabilização. Para além deste tipo de relação com agentes comunitários, um outro se evidenciou em alguns dos museus, inerente à gestão de infraestruturas e à organização de atividades, ligado ao aluguer de espaços e equipamentos, como têm sido os casos do Museu Abade de Baçal ou do Museu D. Diogo de Sousa.

Interessa ainda referir, no que diz respeito a financiamento, a importância das Associações de Amigos dos museus, associações que, embora não existam formalmente em todos os museus ou não tenham, nos restantes, a mesma expressão, têm amiúde funcionado como suporte e alavanca, não raras vezes como último reduto

- bem ilustrado pelas palavras da diretora do Museu dos Biscainhos
- «a tábua de salvação que ainda ajuda a movimentar alguma coisa». A expressão destas associações foi também atestada no caso do Museu de Alberto Sampaio:

“Olhe, dou-lhe um exemplo, os Amiguinhos do Alberto Sampaio [...] puseram quatro mil e quinhentos euros no Museu para comprar papel higiénico” Isabel Fernandes

Aparte esta ajuda, Isabel Fernandes refere ainda o contributo da Associação na aquisição de algumas peças para o acervo do Museu. A aquisição de objetos para as coleções eram também um tópico previsto nas nossas entrevistas. Neste âmbito, as respostas deixaram-nos perceber que a incorporação tem sido essencialmente afeta à doações. Anotamos a este propósito que, mesmo assim, e ainda que a doação exclua gastos imediatos, isto é, com a mercadoria em si mesma, ela parece criar alguma dificuldade acrescida no quadro geral de fragilidades que tem sido evidenciado. Como nos disse o diretor do Museu de Lamego sobre o «volume de entradas por doação»,

“Temos dificuldade em conseguir dar resposta porque [isso] implica ter espaço e as nossas reservas, como em todos os museus deste país, estão a «rebentar pelas costuras»” Luís Sebastian

Depois de anotada a relação dos museus com outras entidades, passemos à questão da relação entre pares. O passado destes museus inclui, segundo os relatórios consultados e as entrevistas realizadas, relações que foram sendo pontuais e parcelares, tais como parcerias e projetos de candidatura a financiamento, ligações através da itinerância de exposições, cedência de peças por empréstimo para exposições ou apoio técnico e científico. Falamos de relação que ultrapassaram o âmbito destes sete museus (lembramos, a este propósito, que todos eles fazem parte da Rede Portuguesa de Museus). Embora tenham sido mais abrangentes, estas relações, vejamos, a título de exemplo, o caso do Museu de Lamego a recorrer ao Museu do Douro para consulta científica e técnica, e para solitar restauro de peças, ou o caso do Museu Abade de Baçal com a circulação de exposições entre Lisboa e Bragança, através do Museu da Presidência.

No espaço da nova tutela, e a julgar pelas afirmações dos responsáveis pelos museus, a relação entre pares não reflete ainda a sua reunião institucional, embora estejam a ser dados passos nesse sentido. Lembramos a este propósito o que disse por exemplo a diretora do Museu da Terra de Miranda sobre a ideia de «fazer circular pessoas com capacidade em diversas áreas pelos diferentes museus», tendo ela própria recorrido aos especialistas do Museu Abade de Baçal para trabalho de conservação e restauro ou aos serviços do fotógrafo do Museu de Lamego para registar a coleção.

Pronunciando-se também neste domínio da relação entre os sete museus – e anotando desde logo vantagens em ter a tutela a norte, nomeadamente na facilidade de comunicação institucional que a centralização anterior alegadamente não permitia – a diretora do Museu de Alberto Sampaio referiu que têm ocorrido «reuniões conjuntas» não tendo havido ainda «exposições conjuntas, atividades conjuntas». A ideia de concertar e reforçar uma atuação dos museus entre pares colhe a disponibilidade de todos, no contexto de «boas relações» que têm declaradamente existido. Isto, igualmente em sintonia com o empenho da tutela nesta articulação, conforme também foi anotado.

Por exemplo, a diretora do Museu Abade de Baçal – que nos deu conta de alguns projetos levados a cabo no âmbito da arqueologia em conjunto com o Museu D. Diogo de Sousa, e que motivaram «o levantamento e a elencagem» de ideias que acredita poderem vir a «ser fundamentais para projetos em conjunto no âmbito do novo quadro comunitário» – sugeria que este processo é sensível mas que está a dar os primeiros passos:

“A verdade é que a DRNC estava muito ligada ao património, agora tem os museus, penso que ainda é preciso aferir o modelo de gestão dos próprios museus [...] para já temos tido reuniões e tem havido um bom trabalho, estamos a iniciar.” Ana Afonso

Assim sendo, encontrámos por parte de todos disponibilidade para colaborar em iniciativas que possam contribuir para a ligação entre os sete museus. Tal poderia ativar, como foi confirmado, diversas valências, como o reforço de uma imagem de marca, a divulgação dos museus em diferentes localidades e, mais relevante ainda, o investimento cultural e social no domínio do usufruto patrimonial por



parte do público: «sem dúvida que veria com muito bons olhos e é uma forma também de alargarmos esse universo de interpretação», disse-nos ainda Ana Afonso. E a diretora do Museu D. Diogo de Sousa que, considerando fazer «todo o sentido fazer circular informação contextualizada», sintetizava assim as razões de uma ligação que considera fundamental:

“É absolutamente urgente reforçar esta rede, não só internamente, a nível técnico, as pessoas poderem suportar-se, devido aos constrangimentos de pessoal que temos, como projetarem a oferta de uma forma qualificada.” Isabel Silva

A qualidade desta oferta para além de poder vir a beneficiar da articulação coletiva dos museus funcionando em rede, também depende de uma outra questão que levantámos, a da investigação e da ligação destes museus com investigadores. Neste contexto, os museus têm, de uma forma ou de outra, com maior ou menor frequência, envolvido a investigação – valerá lembrar que hoje os museus estão, por exemplo, estimulados pela contínua introdução de dados no catálogo Matriznet – e os seus responsáveis confirmaram ter um compromisso que consideram imprescindível. Eles próprios são investigadores nas áreas da sua formação e especialização. Lembremos as palavras do diretor do Museu de Lamego, por exemplo, quando questionado sobre o envolvimento da investigação na sua atividade:

“Sempre, invariavelmente, nem vejo outra forma [...] considero-me sempre investigador apesar de o meu trabalho agora ser noventa e nove vírgula nove por cento de gestão” Luís Sebastian

Lembremos, também neste domínio, os casos das diretoras do Museu da Terra de Miranda e do Museu Abade de Baçal, que têm desenvolvido investigação no âmbito de doutoramento em museologia trabalhando matérias e temas relacionados com os museus que dirigem; no segundo caso, debruçando-se sobre a figura do fundador do museu, o Abade de Baçal, Ana Afonso manifestava a necessidade de refletir sobre o «embrião» para pensar «outra musealização» em termos genealógicos, traduzida na ideia de «passar para um museu de território». E dava, neste contexto, sinais de estender a investigação do estudo material ao imaterial em favor da multiplicação de valências no museu:

“Até já tenho idealizado um restaurante com história, onde haja uma linha de investigação a nível da gastronomia, que passe pelo imaterial, que seja um laboratório para a cozinha de autor” Ana Afonso

Vimos também o caso do Museu D. Diogo de Sousa, cuja atividade oficial tem passado pela permanente relação com investigadores – na medida em que o gabinete de restauro presta serviços a instituições e a arqueólogos – mas também pela relação com outros agentes de produção de conhecimento científico e técnico, com diversas universidades nacionais e não só. Ademais, como pudemos confirmar com a diretora deste museu, que esta é uma realidade transversal, ainda que, com diferente grau e distintos contornos:

“De alguma forma, há sempre gente a investigar nos museus, quer seja no campo da etnologia quer seja no campo das artes decorativas, da escultura, da tapeçaria [...] há sempre uma franja de investigadores que toca as nossas coleções e, muitas vezes, o que acontece é que essa informação não passa para o exterior.” Isabel Silva

De facto, verificámos que o trabalho de estudo das coleções tem sido mais canalizado para o inventário e gestão das coleções do que para a comunicação e mediação junto do público, o que tem prolongado carências neste domínio, já que se vão mantendo as mensagens mais ou menos *codificadas*, que não favorecem a interpretação. Não quer isto dizer que a investigação e o estudo das coleções devam estar, exclusivamente ou ao serviço da comunicação com o público: «tão importante como trazer público, é ter um inventário em dia», referia a diretora do Museu de Alberto Sampaio.

No entanto, a investigação, o estudo das coleções e a produção de informação qualificada é em grande medida a sua comunicação, o *pôr em comum* esses dados. Neste contexto, levantávamos a questão da mediação na perspectiva dos enunciados e das narrativas. E neste domínio, os entrevistados mostraram-se sensíveis ao que julgam que melhor poderia corresponder ao anseio das pessoas que visitam os museus, manifestando que este é um trabalho no qual é preciso investir. Vejamos o caso do diretor do Museu de Lamego, que afirmou ser «a favor de tornar as coisas mais acessíveis», :

“Falamos uma língua redutora, criamos uma linguagem hermética e falamos uns para os outros, somos os entendidos, os intelectuais, os investigadores, os que sabem e então, basicamente,

nós escrevemos para nós mesmos, escrevemos para os nossos pares. Nós já nem pensamos e «espetamos» literalmente na parede estas legendas uma atrás da outra, quando não é bem aquilo que o público quer.” Luís Sebastian

Luís Sebastian dava o exemplo de uma exposição temporária patente no Museu, explicando:

“O que a pessoa quer ali, para já é a identificação do santo, mas depois *se calhar* quer um pequeno parágrafo que lhe dê alguma imagem, algum elemento vivo sobre quando é que viveu, porque é que é um santo... foi martírio? Foi martirizado como?” Luís Sebastian

Também a diretora do Museu dos Biscainhos manifestou a necessidade de emancipar a comunicação pública nos museus do hermetismo dominante, «o falar só para pares», considerando ser imperativo explorar as coleções atendendo mais à receção, à interpretação de quem as visita:

“Se o museu não tiver essa capacidade de mediar essa informação e de a traduzir em coisas simples que as pessoas entendam, torna-se muito complicado para o grande público, [que] se aperceba e até crie, digamos, alguma relação de consideração e de perceção da utilidade dos museus.” Isabel Silva

O reforço desta «utilidade dos museus», questão recorrente e implícita na perceção dos museus pelo público, parece poder contar desde logo, no domínio da narrativa, com a predisposição dos visitantes no exercício básico da curiosidade – ainda na voz de Isabel Silva, que expressava a necessidade de «trabalhar alguma informação que se conhece sobre algumas coleções ou aspetos particulares das coleções» do Museu dos Biscainhos e lamentava não ter, para o efeito, «alguns instrumentos de divulgação mais ampliados»:

“As pessoas gostam muito de visitar as casas, os palácios, [gostam] de perceber como é que se vivia [...] as pessoas gostam de informação complementar [e] de ouvir histórias.” Isabel Silva

Esta curiosidade e apego às narrativas independentemente do hábito de visitar ou não os museus, foi também confirmada pelo diretor do Paço dos Duques de Bragança quando referia:

“Nós temos o público que vai ao museu mas também temos o outro que normalmente não vai ao museu. As pessoas vêm ver [numa frase muito escutada entre os visitantes] «como é que viviam os antigos»” Flávio Vieira

Neste contexto, a ideia de envolver os visitantes, de os desafiar, tendo em conta as suas motivações e emoções, foi também manifestada como fator relevante da visita. Por outras palavras, verificámos uma vontade de valorizar o contacto entre público e museu para além da mera relação visual dos visitantes com as peças expostas. Confirmou-o, por exemplo, o caso do Museu Abade de Baçal, onde a programação inclui a já referida atividade protocolar com o Ministério da Educação no domínio da educação estética e da valorização das emoções. Confirmou-o também a diretora do Museu da Terra de Miranda quando reconheceu a exigência crescente dos públicos, quando referiu:

“Cada vez mais os públicos são exigentes [...] é obrigatório construir novas narrativas, estimular as pessoas, estimular os questionamentos” Celina Bárbaro

Confirmou-o ainda a diretora do Museu D. Diogo de Sousa, focada na experiência de visita e do envolvimento completo do visitante:

“Tentamos que a vinda ao museu se transforme num momento de emoção, de algo que se descobre também através do afeto. Procuramos trabalhar a noção de pertença e descoberta recorrendo ao envolvimento emocional de cada participante.” Isabel Silva

Vimos assim que, não obstante as dificuldades materiais que têm vindo a referir como constrangimento das suas práticas – e que têm sido revistas como constrangimento e mesmo impedimento na programação e na realização prática de atividades – os diretores dos museus valorizam a relação sensível do museu com o público.

Assim, e uma vez levantada uma última questão, a do museu tal como os diretores o idealizam, as suas posições revelaram uma vez mais alguns aspetos comuns, apesar das diferenças nos contornos particulares e nas circunstâncias de cada museu.

Por exemplo, a diretora do Museu Abade de Baçal – para quem a instituição que dirige está, enquanto museu «histórico», longe do mode-

lo que deseja implementar, «museu de território ou museu de cidade onde efetivamente a nova museologia e museologia social fossem o mote» –, expressou um *ideal* de ligação do museu à comunidade:

“O *museu ideal* é o museu que estabelece a ligação com a comunidade, que a comunidade sente como tal, que se envolve e participa, que ajuda nesta democraticidade, que ajuda as pessoas a encontrarem o seu passado mas sobretudo a perspetivarem o seu futuro, que ajuda no seu desenvolvimento, que cria inovação, que cria economia.” Ana Afonso

Também pensando na questão económica mas encarando o problema noutro ponto de vista, o diretor do Museu de Lamego, por exemplo, dizia que não o vê tanto como um museu mas como um «equipamento cultural»; e recordamos que, no seu entender, o importante é saber de que forma o museu pode ser mais útil à região, fortemente confrontada com a emigração e o desemprego:

“É uma região que não tem grande indústria. O turismo pode ser a grande indústria, a grande tábua de salvação. [...] eu posso ser mais útil atraindo mais turistas. Quanto mais turistas atrair, mais restaurantes, mais pastelarias, mais hotéis, mais turismo rural, mais casas de artesanato existirão, mais empregos eu vou manter, mais empregos eu vou criar. Então, se é isso que a região precisa, foi nisso que nos focámos nestes últimos dois anos” Luís Sebastian

Por outro lado, e na voz da diretora do Museu da Terra de Miranda, o *museu ideal* é um museu que deixa o visitante satisfeito, que o interroga sobre o que visitou, que é levado no seu coração e no seu pensamento, que o convida a voltar:

“Quando idealizo alguma coisa é sempre a pensar nas pessoas que vêm, a comunidade em primeiro lugar, a comunidade que este museu representa, e a seguir penso sempre nos visitantes: será que o visitante que vem vai compreender? Será que vai gostar?” Celina Bárbaro

Recordamos a este propósito que Celina Bárbaro manifestava, no contexto da mudança da Associação da Língua Mirandesa de Lisboa para Miranda do Douro, a intenção de consolidar a longo prazo o museu que dirige como «museu etnográfico e também o museu da interpretação da língua mirandesa».

Para a diretora do Museu D. Diogo de Sousa, para quem os museus já são «máquinas pesadas» nos quais uma «pessoa, para andar um milímetro, tem que percorrer *xis* quilómetros», o *museu ideal* seria aquele que garantisse:

“O mínimo de condições para cumprir de facto esta sua missão de divulgação [...] independentemente do sítio, das coleções, o museu ideal seria aquele que tivesse um bocadinho mais de condições para poder projetar aquilo que se faz para fora” Isabel Silva

Os sinais dados sobre o museu que os diretores *idealizam* tanto nos remeteram para a questão dos modelos como para os desafios e emergências num plano mais pragmático. No entanto, e independentemente do modo como o ilustraram, parece-nos ter ganho evidência a ideia de um museu declaradamente ao serviço da comunidade e do público.

### **Considerações finais**

O que expusemos até aqui ajudou-nos a perceber a interdependência sensível dos diversos fatores em jogo nos museus. De facto, as respostas que as nossas questões motivaram, permitiram-nos aceder a uma realidade intrincada, cujo quotidiano não se fica apenas pelas rotinas experimentadas e hábitos adquiridos mas também traduz um desafio constante à sobrevivência material e concetual dos museus.

Esta evidência pareceu-nos ser desde logo exposta pela sua organização, nomeadamente pelo contraste entre o que é regulamentado e o que é praticado – isto é, entre a formalidade administrativa e a urgência no terreno – uma vez que a formal divisão de funções e competências é posta à prova pelo trabalho e tarefas a cumprir.

Como resposta à alegada escassez de recursos humanos que atinge o quadro de funcionários por razões de contenção financeira, verificámos que os museus aderem (mais para atenuar do que para resolver os efeitos desta condição) ao recrutamento de pessoal através de programas de emprego temporário.

Mas também vimos que, como contrapartida da precaridade e da descontinuidade, que retraem quaisquer ambições programáticas e operativas, estas pessoas são portadoras de uma qualificação de base – licenciaturas e estudos pós-graduados – que em muito tem favorecido o nível de desempenho nos museus, nomeadamente na relação com o público.

Como efeito da escassez e instabilidade de recursos humanos, anotámos que grande parte das funções nos museus são asseguradas de modo transversal e até mesmo indiferenciado. Através da constante adequação de meios, não raramente incluindo o improvisado ou valendo-se do voluntarismo, procura-se assim assegurar as atividades vitais dos museus.

Neste contexto, e salvo situações excepcionais, os museus têm mostrado um esforço na manutenção de Serviços Educativos, realizando atividades diversificadas, algumas delas levadas a cabo sistematicamente, outras pontualmente. De um modo geral, estas atividades estão mais dependentes da possibilidade, da oportunidade do que das intenções programáticas. Uma parte destas atividades ocorre no âmbito das exposições permanentes e das exposições temporárias, mediando os artefactos e as coleções, outra parte relaciona-se mais com a utilização de infraestruturas e serviços dos museus que estão para tal equipados.

Em correspondência com estas diferenças de atividade, também o público que aflui aos museus é motivado por distintos interesses. Não há ainda um estudo aprofundado de públicos nestes museus que permita conhecer em concreto e em detalhe estes interesses na perspectiva da sua caracterização. Também ao nível das estatísticas, constatámos ser necessário proceder a algum refinamento para melhor tradução de certas nuances, por exemplo, distinguir entre visita o museu motivado pelas suas exposições e quem frequenta o museu motivado pelos seus serviços.

Considerando os diferentes tipos de público que procura os museus, as escolas, que num passado recente foram o público mais representativo, sofreram uma quebra significativa, que se revelou preocupante para os diretores dos museus. Assim, por exemplo, os públicos considerados «normal» «senior» e «familiar» passaram a ter a maior expressão percentual na afluência aos museus,

nomeadamente os visitantes associados à atividade turística, nacional e estrangeira. De referir que na visita aos museus, os jovens, estudantes e professores apresentaram uma afluência residual.

Relativamente aos recursos financeiros, e considerando o modelo de gestão tutelar, que não prevê a autonomia orçamental dos museus, tornou-se evidente o quadro de dificuldade no qual estes têm resistido na manutenção da atividade interna e na abertura ao público. Tem pesado a este favor a relação dos museus com entidades públicas e privadas, bem como as Associações de Amigos que lhes são afetas.

Numa realidade que inclui a herança de incongruências assinaladas ao nível do contraste entre o investimento em construção e o investimento em manutenção de instalações e equipamentos, os museus ressentem-se da alegada escassez de recursos financeiros, respondendo com o corte forçado, a adaptação e o imprevisto quer na manutenção de condições físicas, quer na realização da atividade interna – técnica e científica – ou com o público. Neste preciso contexto, e apesar deste estado de situação, registámos a disponibilização de verbas para implementar nos museus meios tecnológicos para uso do público no contacto com as coleções.

Embora a realidade específica destes museus pouco tenha evidenciado de homogéneo ou linear – por razões matriciais e acumuladas no tempo, e que vão, por exemplo, da sua identidade à sua dimensão ou do seu contexto local ao impacto nacional – as preocupações comuns tomam proporções significativas e parecem polarizar denominadores comuns que podem, por sua vez, constituir oportunidade para concertar a sua atividade conjunta.

Assim, preocupações que são idênticas, problemas que são comuns e objetivos que se aproximam têm sido a base do encontro entre os sete museus, aproveitando a circunstância que os reuniu sob a mesma tutela.

Para além das sinergias verificadas e da inércia positiva de um passado que colecionou parcerias pontuais e diversificadas entre os museus num contexto tutelar mais alargado, a atual relação entre pares restrita ao grupo destes sete museus tem dado os seus primeiros passos no sentido da articulação conjunta da sua atividade. Neste sentido, a boa colaboração e empenho sinalizados, entre os



responsáveis pelos museus e pela tutela é, por um lado, alegadamente desafiada pela reflexão em torno dos modelos de gestão que se desejam adequados à articulação concertada de um tecido heterogêneo e, por outro, considerada um passo essencial para algo de incontornável, a articulação dos museus em rede.

Assim, embora não exista ainda uma colaboração nestes termos, os responsáveis pelos sete museus mostraram algumas perspectivas e estão expectantes relativamente a dois planos de cooperação: internamente, no que respeita à partilha de recursos humanos, técnicos e científicos e, externamente, no que se refere à programação conjunta de atividade e à articulação de meios e modos de relação com a comunidade e de mediação junto dos públicos.

Neste domínio, foi sugestiva a necessidade e a expectativa de ultrapassar um estado de situação que vem replicando quer a carência de estudo das peças colecionadas quer a aplicação deste estudo na relação do museu com o exterior, traduzida de forma mais acessível aos visitantes e mais favorável à ampliação do âmbito interpretativo e das narrativas, emancipando a experiência da visita quer da falta de informação quer do hermetismo vigente na sua transmissão.

Para terminar, e para além das diferenças de conceção e modelização que ganharam nitidez no contexto do museu *idealizado*, ganhou também expressão a ideia pragmática de um museu ao serviço da comunidade e dos visitantes, tendo como referência as suas diferenças e a experiência individual.

Servia esta aproximação aos museus para ir ao encontro de sinais que no terreno nos pudessem elucidar sobre o estado de situação e os constrangimentos atuais. Uma vez apurados estes dados, prosseguimos para a segunda parte do nosso trabalho, na qual propomos e desenvolvemos um projeto de intervenção nos museus que acabámos de abordar.



## PARTE II

# O PROJETO

*Vamos admitir que ninguém jamais observou uma sociedade humana que não tenha sido construída com coisas [e que] as coisas não existem sem estarem rodeadas de pessoas.* Bruno Latour

*Que nos pode interessar a identidade do Homem do Capacete ou do Homem da Luva? Eles chamam-se Rembrandt e Ticiano.* André Malraux

*A atividade consistia em construir um móbil; o pequeno começou, mas o pai terminou; o miúdo está a ver o que o pai está a fazer. Naturalmente, tive que chamar a atenção do pai, mas ele estava tão feliz que esperei que terminasse para lho dizer.* Miguel Caneda

*O que dá sentido ao que se vê é o pensamento sobre o que se vê. Se o pensamento se realiza em língua, então o que dá sentido ao se vê é o que se diz que se vê. Mas o que se vê pode só dizer-se, sem se ver: só imaginando o que se vê. Logo as imagens vistas ou pensadas são o sentido do que se pensa. E o que se pensa só pode pensar-se que se pensa. E o que se vê pode só ver-se sem se ver: pode-se só pensar o que se vê. Por isso os objetos são uma tautologia para alimentar os sentidos. E os sentidos são uma redundância do que se pensa. Precisamos dos sentidos para retroactivar as células cerebrais. Precisamos do cérebro para dar sentidos às sensações. Dizer objeto conceptual é tanto uma contradição como contradizer-se. Tal como o objecto é da esfera dos sentidos e o conceito da esfera do pensamento. Mas ambos se devoram na produção de conhecimento.* E. M. de Melo e Castro

In «Berlin key or how to do words with things» (p. 10)

In «As Vozes do Silêncio» (1º vol. p.10).

«Lírica do Objeto» in «O Caminho do Leve» (pp. 191-192). O texto é aqui subtraído do seu carácter visual, objetual, e apenas conservamos o uso das letras minúsculas e maiúsculas conforme o original. O itálico é nosso.



## O PROJETO

A segunda parte do nosso trabalho trata do projeto desenvolvido como proposta ao conjunto das unidades museológicas. A abordagem aos sete museus permitiu-nos aceder à sua realidade e conhecer um conjunto de pontos que considerámos determinantes para a reflexão sobre *o que fazer, como fazer, para quê, para quem* realizar este projeto.

*Assim sendo, de que partimos? A que pretendemos (co)responder?*

Assim sendo, e mediante a revisão do que nos disseram os diretores dos museus, – nomeadamente, as dificuldades que identificaram, os problemas e soluções que apontaram, as posições que tomaram face às questões levantadas, as perspetivas que manifestaram sobre a atividade e as expetativas que mostraram sobre a relação com a comunidade e com os públicos – e da atenção aos resultados transversais das entrevistas, as nossas motivações assentaram essencialmente:

1. No facto de os museus, por um lado, e apesar de agregados numa mesma tutela, não funcionarem ainda em rede mas, por outro lado, estarem disponíveis e empenhados para trabalhar articuladamente entre pares – quer na colaboração técnica e científica de bastidores, quer na articulação de projetos para o exterior: neste sentido, motivou-nos a necessidade de implementar uma perceção do coletivo, nas suas diferenças e nos seus pontos comuns, isto é, divulgar cada um dos museus de forma a manter a identidade mas procurando atenuar a assimetria na sua perceção por parte do público;
2. No facto de os museus disponibilizarem ao público em exposição permanente as suas coleções mas reconhecerem a necessidade de produzir sobre elas mais investigação e estudos, não apenas na direção do inventário e arquivo do museu, mas em benefício da sua comunicação e mediação junto do público; neste contexto, fomos motivados pela necessidade e pertinência manifesta de alargar interdisciplinarmente a investigação em torno dos artefactos e de aproveitar a relação com entidades produtoras de conhecimento artístico, técnico e científico para qualificar a informação, para diversificar e adequar os meios e modos de comunicação;

3. No facto de os museus se ressentirem da falta de recursos financeiros e humanos mas contarem, ao mesmo tempo, com a elogiada qualificação de novos colaboradores em favor de uma dinâmica mais ágil e rentável: nestas circunstâncias, motivou-nos a possibilidade de aproveitar os seus contributos e dinâmicas nomeadamente no acompanhamento dos públicos, conforme foi anotado;

4. No facto de os museus desenvolverem atividades, nomeadamente através dos serviços educativos, a propósito das quais manifestam valorizar a experiência individual e emocional dos visitantes mas também apontarem a falta de narrativas e de adaptação da informação aos diferentes públicos: neste contexto, fomos motivados pela pertinência e urgência de ampliar o espetro interpretativo dos artefactos e narrativo na mediação, bem como acentuar a relação afetiva, emocional, com os visitantes;

5. No facto de os museus darem sinais de forte ligação institucional e particular com a comunidade mas, ao mesmo tempo, carecerem, por exemplo, de públicos afetos à investigação e à educação, professores e estudantes, e lamentarem o decréscimo da afluência das escolas: neste domínio, vimos oportunidade para ensaiar formas de mediação mais reforçadas no domínio do usufruto estético e emocional, e para investir numa oferta multidisciplinar e num ambiente de aprendizagem favorável à diferenciação de públicos;

No contexto da prefiguração do Museu da Ciência e da reorganização das coleções da Universidade de Coimbra naquele museu, Pedro Casaleiro, afirmava:

*A presença de objetos reais da ciência pretende promover a sua interpretação e retirar-lhes o carácter de «caixa negra» vulgarmente apercebido pelo visitante. A seleção criteriosa e o controlo do número de objetos em exposição são processos indispensáveis para promover os níveis de compreensão desejados.*

Casaleiro (2005: 96).

E, como ponto de partida para a avaliação das coleções, perguntava:

*O que é?  
Qual o valor?  
Onde está?  
Para onde vai?*

Casaleiro (2010: 299).

6. No facto de os museus serem continuamente suscetíveis aos problemas mas encararem também continuamente as hipóteses e soluções com vista à sua sobrevivência: neste caso, motivou-nos particularmente a disponibilidade que os responsáveis pelos museus manifestaram para novos desafios no contexto da relação entre os pares seja investindo na colaboração e produção científica e técnica ao nível dos bastidores, seja procurando uma oferta comum e concertada capaz de os projetar no exterior e de otimizar a sua relação interativa e comunicativa com o público.

Postas estas motivações à luz da abordagem dos museus, e que adiante traduzimos nos objetivos do projeto, procuramos também informar o nosso exercício refletindo sobre algumas ideias-chave, com as quais enquadrámos conceitualmente o nosso trabalho, polarizando a atenção nos domínios do museu, do público e do artefacto. Visitámos também alguns exemplos de práticas e projetos ilustrativos

da abertura do museu ao público e sugestivos das potencialidades no domínio da interação, participação e comunicação entre ambos.

No domínio do museu, uma das ideias que revisitámos é a de *Museu Participativo* (Simon, 2010). Lembramos a este propósito que Nina Simon pretendia com a sua proposta contribuir para uma atualização do museu, através da emancipação (e não da substituição) das suas práticas tradicionais: algo mais a ver com a ideia gerar modos alternativos mas complementares – enquanto rentabilização do museu tal como ele se apresenta, com o seu passado, com os seus constrangimentos – do que com a ideia de excluir o existente. Neste sentido, o *Museu Participativo* ajusta-se ao nosso contexto de trabalho, já que tencionamos adotar medidas que não excluem o trabalho feito nos museus mas que o integram e lhe dão novo suporte.

No domínio do público, e atendendo ao facto de que este, no papel de visitante, se traduz numa pluralidade de indivíduos com distintas experiências, recuperamos um outro conceito, o de experiência. Neste contexto, convocámos também os modos de participação propostos por Alan Brown (2004) – i) *inventiva*, ii) *interpretativa*, iii) *curatorial*, iv) *observacional*; v) *ambiental* –, modos que, segundo o autor, atravessam qualquer disciplina, contexto cultural ou competências, para sugerir o espaço de envolvimento participativo que propomos. Embora não sejam tomados como modelo, estes modos de participação encontram correspondência com os exercícios que adiante propomos.

Neste contexto, o domínio de estudo da cultura material, entendida como «meio através do qual a interação humana e a socialização têm lugar» (Fahlander, Oestigaard, 2004: 10) ganha um espaço incontornável: aquele em que o sujeito e o objeto se tornam interlocutores, num diálogo onde um e outro desempenham um papel de igual importância; aquele em que a comunicação entre ambos se dá no plano biográfico.

*Quais são então os objetivos?*

Os objetivos são assim polarizados nos três domínios que nos parecem manter uma relação sensível de necessidade, já que cremos não ser viável, no sentido operacional que nos propomos trabalhar, descurar alguma das partes.

1. Relativamente às unidades museológicas, pretendemos valorizar os museus na relação entre pares, procurando a colaboração a dois níveis:

a) Na relação interna, ao nível da partilha de meios e recursos, no apoio técnico, no estudo, investigação e reflexão conjunta;

b) Na relação externa, ao nível de projetos de exposição e apresentação pública e emancipação do conhecimento e da perceção dos museus por parte do público;

2. Relativamente aos artefactos, pretendemos valorizar o conhecimento *dos* e *a partir dos* objetos musealizados através de duas iniciativas:

a) Mapear os artefactos agregando dados, reunindo informação dispersa, investigando e produzindo nova informação que possam constituir um arquivo como bateria de comunicação;

b) Apresentar a informação tendo em vista comunicar os artefactos de forma mais acessível, procurando otimizar a sua relação com diferentes públicos em favor da experiência dos visitantes;

3. Relativamente aos públicos, pretendemos valorizar a experiência dos visitantes nos museus, procurando favorecer a experiência individual, a relação afetiva e social em dois aspetos:

a) No aspeto educativo, tendo em conta os âmbitos lúdico e pedagógico na transformação e emancipação dos indivíduos;

b) No aspeto da inclusão, facilitando quer o acesso quer a integração de pontos de vista particulares.

Reforçamos que estas vertentes – museu, artefacto, público – são, no nosso contexto projetual, vértices de um triângulo equilátero, e a sua equidistância pode ser ilustrativa, de uma relação que é necessária ao nosso exercício: parece-nos evidente que a comunicação com os públicos passa pelo modo como se disponibilizam os artefactos para o diálogo com os visitantes; parece-nos óbvio que, por sua vez, tal não é exequível sem cuidar das condições que no museu a podem garantir.



Cremos ter tornado evidente a necessidade de dar resposta a um conjunto de aspetos que garantam a prossecução dos objetivos enunciados no que respeita ao envolvimento quer das instituições quer dos públicos quer dos artefactos.

E se estes objetivos foram motivados pelos resultados da abordagem a estes museus, também refletem, por outro lado, a visita aos conceitos e práticas inerentes à atividade museológica que levámos a cabo (enquadramento concetual).

A este propósito, começamos por recuperar a voz de Hein (1994: 14) fazendo valer a «multidimensionalidade» dos museus, que nos parece ajustada ao que pretendemos valorizar no nosso projeto, isto é, ao aproveitamento das potencialidades dos museus na perspetiva de alargar o espetro dos visitantes e de atender a este espetro através de uma maior diferenciação e inclusão.

Refletindo sobre os modelos de estudo da cultura material atrás descritos, revisitamos também a ideia de explorar a *vida social dos objetos* (Appadurai, 1991) e de focar particularmente a sua *biografia* (Kopytoff) tendo em vista mapear os artefactos como hipótese exploratória no museu.

Uma vez revisitados os modelos de abordagem e estudo dos artefactos, recuperamos o princípio fundamental de que a construção das *coisas* em sociedade pode ser posta em analogia com a construção dos indivíduos, e que, tal como acontece com uma pessoa, qualquer aspeto não revelado da vida dos objetos permanece oculto face ao seu conhecimento (Kopytoff, 1991).

Assim, considerámos aqueles critérios como estímulo e instrumento para reunir a informação, bebendo nos modelos propostos, nomeadamente por Rufach *et al* (1992), quer no domínio das «investigações técnicas e formais» quer no domínio do «conteúdo social» organizando os dados com os quais comunicar os artefactos no contexto da interface.

Prosseguindo, e para rentabilizar a comunicação dos artefactos na perspetiva de os aproximar mais dos visitantes, recuperámos os passos fundacionais de Kopytoff e concentrámo-nos no subsídio que, entre nós, Alice Semedo (2015) tem dado à prática de abor-

dagem da cultura material. Em concreto, retomámos a ideia básica de elaborar perguntas aos artefactos, procurando organizá-las, sem reduzir a sua diversidade, de modo adequado aos objetivos da interface.

### *O que fizemos? Como fizemos?*

Assim, partindo dos encargos que assumimos – refletindo sobre as hipóteses e ponderando vantagens no quadro de constrangimentos e de oportunidades que antes evidenciámos –, a opção recaiu sobre dois tópicos que nos pareciam adequar-se à desejada rentabilização e otimização de meios e resultados: a ideia de *exposição* e a ideia de *itinerância*.

Esta associação parece-nos adequar-se aos objetivos enunciados, na medida em que permite estabelecer de forma abrangente e equilibrada relações entre instituições, públicos e artefactos. Em que medida? Atendamos de novo aos três polos envolvidos:

1. Pela parte dos museus, e para além dos efeitos imediatos na perspetiva da sua divulgação e do acesso público que este formato pode otimizar, distribuem-se e concentram-se as oportunidades de diálogo, os encargos e os esforços, quer na angariação de informações quer na organização e produção de conteúdos. Em concreto,
2. Pelo lado dos artefactos, agregam-se e submetem-se os objetos a uma plataforma transversal e por isso a uma equivalência da qual se poderá tirar vantagens em termos de interpretação, mediação, reflexão e revalorização das peças em convívio com as demais; o que queremos dizer com isto? Queremos dizer, por exemplo, que a eventual sobrevalorização ou subvalorização cultural e social dos artefactos fica mais exposta à reflexão, que os artefactos, independentemente da sua maior ou menor exposição pública no passado, têm agora igual oportunidade de estudo e divulgação.
3. Pela parte dos públicos, nivelam-se oportunidades que podem ajudar – considerando determinados aspetos que pudemos anotar na nossa abordagem dos museus (como o da interioridade, por exemplo) – a mudar a perceção sobre as possibilidades de estabelecer relações com os artefactos e, conseqüentemente, sobre os museus; por outras palavras, e na perspetiva dos visitantes poten-

ciais parecem-nos sair aumentadas as possibilidades de mudança na relação consigo e com o outro.

Para iniciar este processo, para refletir e decidir sobre os modos e os meios de o levar à prática e face à quantidade e diversidade de artefactos, convidámos os responsáveis pelos museus a selecionar os artefactos mais representativos da instituição. Importa ressaltar que, enquanto para os diretores, as escolhas resultaram de critérios específicos motivados por uma agenda própria, para nós, serviram apenas como pretexto para ensaiar um exercício que não depende, nos seus contornos, de um determinado tipo de objeto mas que lhes é transversal.

Cremos, neste sentido, e interessa também salientar, que a representatividade dos artefactos, porque não é alheia à carga de significado que estes foram adquirindo, podem vir a favorecer a implementação do nosso exercício, na medida em que vão ser colocados, no espaço de exposição, em situação de equivalência no diálogo com os demais. Sendo assim, e acordo com os nossos objetivos, a nossa proposta pareceu-nos manter maior isenção e polivalência.

Isto, de acordo com o princípio de agenciamento que estabelecemos, propondo estas exposições como exercícios exploratórios dos artefactos como forma de os abrir ao diálogo com os públicos. Neste sentido, lembramos que não pretendemos tomar o lugar dos profissionais dos museus, e dos colaboradores especializados envolvidos através da relação institucional, nomeadamente universitária, na produção dos conteúdos – mas justamente estimular esta relação e a entrada de mais vozes e pontos de vista no processo.

Por esta razão, o nosso exercício é ilustrativo daquilo que se propõe implementar – concentrando-se na construção, configuração e mecânica de funcionamento da exposição, procurando sugerir a compilação e o mapeamento de informação e exemplificando os modos de mediação junto do público.

*O acto de perguntar como um dos três tipos de acto primitivo: “Aqueles que descrevem o mundo, aqueles que se interrogam sobre o mundo e aqueles que procuram mudar o mundo.”*

Diller cit. por Afonso (2006: 5).

## ARTEFACTOS

Segue-se a relação dos quarenta e nove artefactos seleccionados nos sete museus.

Museu Abade de Baçal: 1. *Primavera* de Veloso Salgado (Pintura); 2. *Cebolas* de Silva Porto (Pintura); 3. Contador indo-português (Mobiliário); 4. *Mulheres no Mercado* de Abel Salazar (Pintura); 5. Tecto de caixotões pintado por autor desconhecido (Pintura); 6. *Anunciação* de autoria desconhecida (Pintura); 7. Braseiro de produção portuguesa.

Museu Alberto Sampaio; 1. Loudel de D. João I; 2. Cálice românico de D. Sancho I; 3. Custódia Manuelina; 4. Cruz Processional (Séc. XVI); 5. Cruz Processional doada por João das Regras; 6. Tríptico da Natividade (Pintura); 7. Cofre-Relicário;

Museu dos Biscainhos: 1. «Cadeirinha» (Rococó); 2. Salão Nobre (Séc. XVIII); 3. Casula (Séc. XV-XVI); 4. Menino Jesus «Salvator Mundi» (Séc. XVI-XVII); 5. Cofre (Séc. XVII); 6. Taça (Dinastia Ming); 7. «D. João V», pintura (Séc XVIII);

Museu D. Diogo de Sousa: 1. Taça romana (Séc. I aC– I dC); 2. Tigela *sigillata* romana; 3. Anel romano; 4. Jarra de vidro romana; 5. Estátua de guerreiro (idade do ferro); 6. Estela de soldado romana; 7. Moeda de ouro romana;

Museu de Lamego: 1. *Anunciação* de Vasco Fernandes (Pintura); 2. Série de Édipo (tapeçaria, 1525–1535); 3. *O Julgamento do Paraíso* de Jean van Roome (Tapeçaria); 4. Arca tumular (Séc. XIV); 5. Painel de azulejos (c. 1670); 6. Cruzeiro do Senhor do Bom Despacho (1480–1525); 7. capela de S. João Evangelista (Talha);

Museu da Terra de Miranda: 1. Gaita de foles; 2. Trilho; 3. Tear; 4. Capa de honras; 5. Máscara de festa de solstício; 6. Roldana; 7. Cabana de pastor;

Paço dos Duques de Bragança: 1. Tapeçarias de Pastrana; 2. Tapetes de Salting; 3. Contadores indo-portugueses; 4. Tapeçarias de Público Décio Mus; 5. Pratos de porcelana chinesa; 6. Poncheira Ming; 7. «Cordeiro» pintura de Josefa de Óbidos.

Vejamos os artefactos e as suas características:

### **Primavera** (pintura)

*Descrição: Pintura a óleo sobre tela, intitulada “Primavera” figurando duas senhoras em paisagem campestre. Vê-se, do lado esquerdo da composição, parte de um riacho a circundar a relva e, ao fundo da composição, árvores frondosas e arbustos. Ao centro e do lado direito da composição, e em plano intermédio, duas jovens senhoras abraçadas, (parecendo ter a mesma idade e provavelmente serem irmãs gémeas, dada a parecença), de faces rosadas e cabelos castanhos encaracolados, igualmente vestidas de branco e calçadas de igual, representadas a contra-luz num recanto campestre. Encontram-se abrigadas por sombrinhas, diferentes, uma branca com folhos em volta e outra rosada, mais simples. O autor utiliza cores claras e luminosas, utilizando vários tons de verde, que vão variando de tonalidade, ora mais claro ora mais escuro, consoante a intensidade da luz. A luminosidade é dada pelos tons brancos e amarelos, denotando uma certa expressão tardo-impressionista, pelo uso de sombras coloridas. O dinamismo da composição é sugerido pelas roupas e pela posição dos pés. As duas raparigas transmitem um sentimento de alegria e jovialidade burguesa, descontraída e irresponsável, de inícios do séc. XX. Edição em 2015/08/12: Em carta dirigida ao diretor do Museu do Abade de Baçal em 4 de janeiro de 1956 por Agostinho Leonardo Rodrigues, residente na Rua do Cabo, 7 – R/C Esq., em Lisboa, informa-se que o quadro retratará a filha do pintor, Maria Adelina Veloso Salgado e uma sua amiga, na casa do pintor em Colares – Sintra. A mesma carta atribui no entanto, crê-se que por gralha, a pintura a José Malhoa. Origem / Historial: Pertenceu a Carlos Seixas e foi oferecido ao Museu do Abade Baçal pelo Dr. Bustorff Silva. A 30 de Junho de 1933 foi pago pelo encaixotamento do quadro “Primavera”, 291\$70 e foi oferecido pelo Dr. Bustorff Silva conforme recibo, segundo as Actas do Colóquio, Abade de Baçal.*

### **Cebolas** (pintura)

*Descrição: Pintura a óleo sobre madeira, que representa uma natureza-morta, onde o autor usou, predominantemente, os tons acastanhados e avermelhados. Com esta obra o autor pretendeu transmitir-nos uma reflexão sobre a natureza simples das coisas. Traduz*

As informações sobre cada um dos artefactos constam do seu inventário integrado no catálogo *Matriznet*, que serviu de referência a esta relação.



Museu: Museu Abade de Baçal  
N.º de Inventário: 1  
Supercategoria: Arte  
Categoria: Pintura  
Denominação: Primavera de Veloso Salgado  
Título: Primavera  
Autor: Salgado, José Maria Veloso  
Oficina / Fabricante: Porto  
Datação: 1917 d.C.  
Matéria: Óleo; Tela.  
Suporte: Tela.  
Técnica: Óleo.  
Dimensões (cm): altura: 108; largura: 160;



Museu: Museu Abade de Baçal  
N.º de Inventário: 1013  
Supercategoria: Arte  
Categoria: Pintura  
Denominação: Cebolas  
Autor: Porto, António Carvalho de Silva, ( Porto, 1850 – 1893 )  
Datação: 1870 d.C. – 1873 d.C.  
Matéria: Óleo; Madeira.  
Suporte: Madeira.  
Técnica: Óleo.  
Dimensões (cm): altura: 13,5; largura: 24,5;

também a vitalidade de uma pintura de intensa vibração lumínica. Ao centro da composição são visíveis três cebolas sobre uma mesa (?). Parecem ser cebolas já apanhadas há algum tempo por causa das cascas de cor acastanhada e avermelhada. São iluminadas por uma luz que incide sobre elas da esquerda para a direita e de cima para baixo. Incorporação: Doação – Pelo ilustre vinhaense Dr. António Augusto Fernandes e sua esposa D. Branca Barahona Fernandes após visita ao Museu Regional do Abade de Baçal.

### **Contador** (mobiliário)



Museu: Museu Abade de Baçal  
N.º de Inventário: 89  
Supercategoria: Arte  
Categoria: Mobiliário  
Denominação: Contador  
Título: Contador indo-português  
Autor: Desconhecido  
Datação: XVII d.C.  
Matéria: Madeira teca; ébano e sissó; marfim; pregaria; latão.  
Dimensões (cm): altura: 139; largura: 115; comprimento: 60;

Descrição: Contador de estrutura caracteristicamente europeia, de corpo rectangular subdividido em dez gavetas. A sua dimensão obriga ao assento num segundo corpo, também ele dotado de três gavetas de igual recorte. A estrutura geral é executada em teca, madeira de cor clara que contrasta vivamente com os motivos incrustados em ébano e sissó, mais escuros com o tom claro do marfim e com o brilho das pregarias em latão dourado. O minucioso trabalho de marchetaria, geométrico e abstracto, com padronagem de círculos secantes incrustados de marfim e ébano. Apresentam um manifesto cunho de filiação oriental, provavelmente herança advinda da presença muçulmana na costa do Malabar. A própria simetria que se estende da estrutura do móvel à sua ornamentação é, também ela, do gosto hindu, assim como o recortado miúdo das ferragens em latão particularmente as dos espelhos. Representativas do gosto exótico que caracteriza os encomendantes portugueses é a presença das quatro nagini, divindades secundárias da mitologia indiana, em substituição dos pés tradicionais dos móveis seiscentistas. Estas figuras tumidamente esculpidas, apresentam-se com tronco de mulher e cauda de serpente, particularizando este mobiliário. Incorporação: Legado – Sá Vargas. Proveniência: Desconhecido.

### **Mulheres no Mercado** (pintura)

Descrição: Pintura a óleo sobre tela que representa uma cena do quotidiano. O autor utiliza normalmente os tons sombrios e pincelada larga destacando a volumetria das personagens. Do lado esquerdo da composição vêem-se duas mulheres sentadas, uma delas de costas, conversando tranquilamente. Têm lenços de cor clara na cabeça e vestes longas e coloridas. Do lado direito destaca-se



a figura de uma jovem, sentada, olhando para trás num gesto de enigmática observação. Usa um xaile de cores claras sobre os ombros e um avental, também de cor clara, sobre as vestes longas e escuras. Em frente às mulheres estão dois alguidares, um castanho e outro vermelho. Na composição a luminosidade é transmitida pelos tons claros das roupas, nomeadamente, os lenços e as vestes da figura mais jovem. A rapariga aparece bastante iluminada dando a sensação de que seria a figura principal da composição. Incorporação: Doação – Abel Salazar

### **Tecto de caixotões** (pintura)

Descrição: Tecto pintado a óleo sobre madeira, formado por quarenta e oito caixotões e rodeado por uma moldura de talha dourada e marmoreada em tons avermelhados (?). Tem formato rectangular e é constituído por quarenta e oito telas de 60 cm/ 50 cm. Os painéis destacam-se pela variedade e riqueza de motivos e pela luminosa combinação cromática. O jogo entre o claro e o escuro é refinadamente reforçado pelas sombras e pela luminosidade das composições que alternadamente nos mostram as personagens ou as dissipam nas sombras. À primeira vista, destacam-se os quatro painéis centrais, onde quatro anjos sorridentes volteiam, sustentando cada um deles, uma bandeira com uma inscrição a negro e em latim :” IN NOMINE IESU OMNE GENUFLECTATUR COELESTIUM TERRESTRIVM” (Todos os seres celestes e terrestres se ajoelham em nome de Jesus). Em torno desta composição central desenvolvem-se os restantes quarenta e quatro painéis. Apesar das personagens ou das situações se repetirem, elas encontram-se, aparentemente, numa ordem aleatória não parecendo por isso representar uma situação sequencial, mas sim diversos aspectos de diferentes realidades. Encontram-se assim, representadas várias espécies de animais, destacando-se em número as aves, pintados isoladamente ou em conjunto com outros de outra espécie, normalmente em cenas de luta. Estas cenas de luta verificam-se entre animais da mesma espécie e de espécies diferentes, entre homens e seres mitológicos, exóticos ou fantásticos, em que o homem aparece sempre numa situação favorável exceptuando uma cena em que é subjugado por um felino. Aparecem também, retratadas, uma série de flores, em vaso ou ramalhete e diversos frutos que surgem ainda nas árvores, pendendo dos ramos ou dispostos numa cesta. Estão representados de forma realista, mimética quase didáctica. Nota:



Museu: Museu Abade de Baçal  
N.º de Inventário: 429  
Supercategoria: Arte  
Categoria: Pintura  
Denominação: Mulheres no Mercado  
Autor: Salazar, Abel, ( 1889 – 1946 )  
Datação: XX d.C.  
Matéria: Óleo; Tela.  
Dimensões (cm): altura: 39; largura: 61;



Museu: Museu Abade de Baçal  
N.º de Inventário: 2764  
Supercategoria: Arte  
Categoria: Pintura  
Denominação: Tecto  
Título: Tecto de Caixotões  
Autor: Desconhecido  
Datação: XVIII d.C.  
Matéria: Óleo; Madeira.  
Suporte: Madeira.  
Técnica: Óleo.  
Dimensões [de cada módulo] (cm):  
altura: 60; largura: 50;  
Dimensões [totais] (cm): largura:  
400; comprimento: 400;

*De momento a peça está a ser alvo de estudo no âmbito de um trabalho académico, findo o qual novos elementos serão acrescentados, pela Dr.<sup>a</sup> Emília Nogueiro, que gentilmente cedeu esta pequena introdução. Incorporação: Outro – Fundo Antigo do Museu – Proveniente da actual Igreja da Sé de Bragança. Origem / Historial: O tecto foi incorporado no acervo do Museu, pelo Dr. Raúl Teixeira (Director do Museu), proveniente da Igreja dos Jesuítas, actual Igreja da Sé de Bragança sem no entanto se poder afirmar que o tecto pertencia a esta mesma Igreja.*

### **Anunciação** (pintura)

*Descrição: Nesta pintura a óleo sobre tela, está representada a Anunciação do Anjo Gabriel à Virgem. À esquerda da composição, o Anjo surge nos aposentos da Virgem com o braço direito erguido e indicador apontando para o alto. Apresenta-se com túnica branca, debruada com fímbria bordada a dourado e decorada com figuras geométricas, atada à cintura com um cordão e manto vermelho preso no ombro esquerdo com fíbula dourada com pedraria. Tem pele clara e cabelos compridos castanhos e ondulados. A seus pés dispõem-se açucenas brancas, símbolo da pureza da Virgem. A Virgem encontra-se no lado direito da composição, com rosto voltado a 3/4 para a esquerda e abre os braços resignando-se à vontade divina. Veste túnica vermelha atada à cintura e manto azul. Tem pele clara e cabelos compridos de cor castanha, com véu branco a proteger a cabeça. O seu braço esquerdo apoia-se numa mesa coberta por riquíssimo tapete persa de fundo vermelho, decorado com motivos geométricos na cercadura em tons de azul, vermelho e dourado, tem pequena tarja decorada com motivos florais nos mesmos tons e franja vermelha. Sobre o tapete vê-se parte de um livro aberto. Na parte superior da composição, vislumbra-se um turbilhão de nuvens por onde, do lado esquerdo, espreitam dois querubins, ao centro aparece a pomba do Espírito Santo trazendo consigo a luminosidade que inunda a cena (realçando as texturas e pregueados do tapete e das vestes do Anjo e da Virgem iluminando os seus rostos) e do lado direito dois anjos. Apresenta uma moldura antiga, preta e dourada com cantos arredondados. Incorporação: Outro – Fundo Antigo do Museu*



Museu: Museu Abade de Baçal  
N.º de Inventário: 60  
Supercategoria: Arte  
Categoria: Pintura  
Denominação: Anunciação  
Autor: Desconhecido  
Datação: XVIII d.C.  
Matéria: Óleo; Tela.  
Dimensões (cm): altura: 218; largura: 181;



### **Braseiro** (equipamento)

*Descrição: Braseiro, em ferro forjado, de forma circular com três pés e plataforma interior composta por seis tiras metálicas paralelas. Está apoiado sobre uma chapa metálica circular. A malha do bojo está dividida em sete figuras geométricas compostas por quatro volutas circulares simétricas, cada uma. Tem duas hastes, uma de cada lado, compridas rectangulares com pegos nas pontas de forma elipsoidal. Incorporação: Outro – Fundo Antigo do Museu Proveniência: Desconhecido.*



Museu: Museu Abade de Baçal  
N.º de Inventário: 323  
Supercategoria: Etnologia  
Categoria: Equipamento e utensílios  
Denominação: Braseiro  
Autor: Desconhecido  
Datação: Desconhecido  
Matéria: Ferro.  
Técnica: Forjado.  
Dimensões (cm): altura: 37; diâmetro: 30;

### **Loudel de D. João I** (traje)

*Descrição: T 5 (1/7) Traje masculino, curto, sem mangas, aberto à frente, cintado e recortado na parte de inferior. Incorporação: Transferência – Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira – Guimarães. Origem / Historial: Loudel de D. João I, usado na Batalha de Aljubarrota, em 1385. Traje destinado a proteger o corpo. É constituído por sucessivas camadas de linho de diversas grossuras, intercaladas com lã carmeada, de forma a constituir uma “almofada” de protecção. A parte exterior é de lã decorada com motivos florais e heráldicos – com as armas de Avis (escudo sobre a cruz de Avis). De 1958 a 1961 foi restaurado no Instituto José de Figueredo e foram-lhe levantadas várias peças Durante as intervenções de restauro do Loudel foram retirados os seguintes fragmentos: T 5 (2/7) Capuz de pluvial – Local de execução: Espanha(?); Itália(?) Séc. XV; Fio de seda carmezim; fio de seda amarelo; fio metálico dourado. Forro: fio de linho. Dimensões. Alt. 47, Larg. 43 T 5 (3/7) Forro. Peça talhada em panos. Apresenta-se como sendo o forro do Loudel de D. João I e por isso possui aberturas para os braços. Junto ao pescoço, nas costas, e tem ainda apensos fragmentos de veludo do pluvial de onde era original. O veludo encontra-se muito fragilizado. No fundo possui uma barra de papel recortada em bicos, onde estão cozidos com fio de algodão, alguns pedaços igualmente provenientes do pluvial que serviu de suporte ao loudel de D. João I, retirados aquando dos trabalhos de conservação em 1959. A peça, que encerra no pescoço com duas fitas de algodão, apresenta linho de duas grossuras diferentes. Séc. XIV. Fio de linho escuro; fio de seda. Dimensões: Alt. 97, Larg 145 T 5 (4/7) Almofada ou uma espécie de saco de linho de cor parda, cheio com pedaços de lã churra castanha e branca. Encontrava-se a preencher uma lacuna existente*



Museu: Museu de Alberto Sampaio  
 N.º de Inventário: MAS T 5 (7)  
 Supercategoria: Arte  
 Categoria: Traje  
 Denominação: Loudel  
 Autor: Desconhecido  
 Local de Execução: Portugal  
 Datação: 1375 d.C. – 1675 d.C.  
 Matéria: Fio de lã esverdeado (?); fio de seda policromada; fio metálico dourado; Forro: fio de seda castanha. Material de enchimento: fio de linho; lã carmeada.  
 Técnica: T 5 (1/7) Sarja. Forro: sarja. Matéria de enchimento: linho (tafetá). Bordado de aplicação e bordado directo. T 5 (2/7) Veludo de dois altos (?), lavrado a fio laminado dourado. Forro: tafetá. T 5 (3/7) Tafetá e veludo. Fio de metálico dourado com alma de seda.  
 Dimensões (cm): altura: 138; largura: 99;

no loudel de D. João I aquando do restauro. Séc. XV. Fio de linho, lã churra castanha e branca (para enchimento) Técnica: tafetá. Dimensões: Alt. 25, larg. 33; T 5 (5/7) Fragmento de sebasto retirado do “forro” que envolvia o loudel de D. João I, durante os trabalhos de restauro. Apresenta ainda vestígios de um anjo, com indumentária, resplendor, cabelo e boca. Possui dois forros de linho grosso e material de enchimento (lã). Identificam-se ainda elementos de suporte decorativo (galão e algum bordado). Séc. XVI. Dimensões: Alt. 24, larg. 93 T 5 (6/7) Fragmento de sebasto retirado do “forro” que envolvia o loudel de D. João I, durante os trabalhos de restauro. Apresenta ainda vestígios de um anjo, com indumentária, resplendor, cabelo e boca. Possui dois forros de linho grosso e material de enchimento (lã). Identificam-se ainda elementos de suporte decorativo (galão e algum bordado). Séc. XVI. Dimensões: Alt. 24, larg. 86 T 5 (7/7) Fragmento de sebasto retirado do “forro” que envolvia o loudel de D. João I, durante os trabalhos de restauro. Apresenta ainda vestígios de um anjo, com indumentária, resplendor, cabelo e boca. Possui dois forros de linho grosso e material de enchimento (lã). Identificam-se ainda elementos de suporte decorativo (galão e algum bordado).

### **Cálice românico de D. Sancho I** (ourivesaria)

*Descrição: Cálice de base circular decorada com seis medalhões igualmente circulares, onde alternam motivos vegetalistas e leões. Em torno da base inscreve-se a legenda que atribui a data e a autoria da doação. A haste inferior é cónica, desenvolvendo-se entre dois anéis de oito faces, um destacado nó de gomos isolados por motivos geométricos gravados. A copa, semiesférica, é totalmente lisa. Incorporação: Transferência – Transferência do Convento de Santa Marinha da Costa, Guimarães. Origem / Historial: Forma de Protecção: classificação; Nível de Classificação: interesse nacional; Motivo: Necessidade de acautelamento de especiais medidas sobre o património cultural móvel de particular relevância para a Nação, designadamente os bens ou conjuntos de bens sobre os quais devem recair severas restrições de circulação no território nacional e internacional, nos termos da lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro e da respectiva legislação de desenvolvimento, devido ao facto da sua exemplaridade única, raridade, valor testemunhal de cultura ou civilização, relevância patrimonial e qualidade artística no contexto de uma época e estado de conservação que torne imprescindível a*

sua permanência em condições ambientais e de segurança específicas e adequadas; Legislação aplicável: Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro; Acto Legislativo: Decreto; N.º 19/2006; 18/07/2006

### **Custódia** (ourivesaria)

*Descrição: Custódia em prata dourada com base polilobada, assente em esferas alternando com quatro animais fantásticos – dois cavalos marinhos e dois leões. A haste de secção hexagonal apresenta um maciço nó de feição arquitectónica, com pingentes e as figuras dos quatro Evangelistas em nichos cobertos por baldaquinos rendilhados. O hostiário, de forma circular, é encostado a dois botaréus, sendo suportado por um tabuleiro decorado com tintinábulo, donde se elevam quatro figuras de anjos tocando flautas, moldados em vulto pleno. Neste tabuleiro encontra-se a legenda que data a doação. O coroamento da custódia é constituído por uma arcaria goticizante, centrando uma estrutura semelhante ao nó com as figuras dos Santos, sobrepostas por um coruchéu com arabescos, flores e querubins. Na parte cimeira encontra-se a base de uma cruz, hoje desaparecida. Incorporação: Transferência – Transferência da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães. Origem / Histórico: Forma de Protecção: classificação; Nível de Classificação: interesse nacional; Motivo: Necessidade de acautelamento de especiais medidas sobre o património cultural móvel de particular relevância para a Nação, designadamente os bens ou conjuntos de bens sobre os quais devem recair severas restrições de circulação no território nacional e internacional, nos termos da lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro e da respectiva legislação de desenvolvimento, devido ao facto da sua exemplaridade única, raridade, valor testemunhal de cultura ou civilização, relevância patrimonial e qualidade artística no contexto de uma época e estado de conservação que torne imprescindível a sua permanência em condições ambientais e de segurança específicas e adequadas; Legislação aplicável: Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro; Acto Legislativo: Decreto; N.º 19/2006; 18/07/2006 Esta custódia foi doada à Colegiada de Guimarães pelo Cónego Gonçalo Anes, a cuja herança se deve igualmente a Cruz Processional ( Inv. O 20 ).*



Museu: Museu de Alberto Sampaio  
N.º de Inventário: MAS O 35  
Supercategoria: Arte  
Categoria: Ourivesaria  
Denominação: Cálice  
Autor: Desconhecido  
Datação: 1187 d.C.  
Matéria: Prata dourada  
Dimensões (cm): altura: 16,5;  
diâmetro: 15,5;



Museu: Museu de Alberto Sampaio  
N.º de Inventário: MAS O 6  
Supercategoria: Arte  
Categoria: Ourivesaria  
Denominação: Custódia  
Autor: Desconhecido  
Datação: 1534 d.C.  
Matéria: Prata dourada  
Dimensões (cm): altura: 78,8;  
largura: 35,5;



Museu: Museu de Alberto Sampaio  
N.º de Inventário: MAS To 1  
Supercategoria: Arte  
Categoria: Metais  
Denominação: Cruz processional  
Autor: Desconhecido  
Oficina / Fabricante: Escola Portuguesa  
Datação: XVI d.C.  
Matéria: Cobre  
Dimensões (cm): altura: 28; largura: 57;

### **Cruz Processional** (metal)

*Descrição: Cruz de cobre com aplicações de esculturas nas extremidades das hastes. Possui Cristo ao centro. É recortada e moldada e tem na parte inferior uma esfera gomada. Incorporação:*

*Outro – Desconhecido. Origem / Historial: No cadastro de obras de arte, datado de 1944, e elaborado por Alfredo Guimarães, esta peça tem o n.º 7 e diz “Cruz de cobre com aplicação de esculturas nas extremidades das hastes e de grande influência artística florentina. Pertenceu aos monges de S. Jerónimo da Costa. Séc. XVI”.*

### **Cofre-Relicário** (ourivesaria)

*Descrição: Cofre-relicário de secção rectangular com tampa de quatro faces. É totalmente decorado com entrelaçados vegetalistas gravados. Uma estreita moldura sobreposta remata a decoração das faces. Incorporação: Transferência – Transferência da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães. Origem / Historial: Forma de Protecção: classificação; Nível de Classificação: interesse nacional; Motivo: Necessidade de acautelamento de especiais medidas sobre o património cultural móvel de particular relevância para a Nação, designadamente os bens ou conjuntos de bens sobre os quais devem recair severas restrições de circulação no território nacional e internacional, nos termos da lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro e da respectiva legislação de desenvolvimento, devido ao facto da sua exemplaridade única, raridade, valor testemunhal de cultura ou civilização, relevância patrimonial e qualidade artística no contexto de uma época e estado de conservação que torne imprescindível a sua permanência em condições ambientais e de segurança específicas e adequadas; Legislação aplicável: Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro; Acto Legislativo: Decreto; N.º 19/2006; 18/07/2006.*



Museu: Museu de Alberto Sampaio  
N.º de Inventário: MAS O 42  
Supercategoria: Arte  
Categoria: Ourivesaria  
Denominação: Cofre  
Autor: Desconhecido  
Datação: 1401 d.C. – 1450 d.C.  
Matéria: Prata dourada  
Técnica: Relevada e gravada.  
Dimensões (cm): altura: 20,5; largura: 36,5; profundidade: 10;

### **Cadeirinha** (meio de transporte)

*Descrição: Cadeirinha rócócó, modelo “à francesa”, com caixa estruturada em madeira entalhada, com douramentos e prateamentos, guarneçada com painéis de couro no exterior côncavo do tejadilho, nas ilhargas e nos cabeçais. Ilhargas com janelas envidraçadas móveis (recolhendo na vertical) de caixilhos em madeira*



pintada de vermelho. Portinhola no cabeçal dianteiro com janela envidraçada móvel de caixilho em madeira pintada de vermelho e puxador metálico. Cabeçal posterior apresenta, no painel inferior, brasão de armas de Dom Frei Miguel da Madre Deus, Arcebispo de Braga (1815/1827), pintado em data posterior à sua construção. Ornamentação pictórica oitocentista nos painéis de couro (exceptuando-se o do tejadilho que é preto) com ramos de flores polícromos e bordaduras fitomórficas. Lateralmente tem dois suportes metálicos aparafusados para sustentar, por encaixe, dois varais amovíveis em madeira. Interior da caixa forrado a damasco vermelho com fitas agaloadas, com parsevão em madeira, dispondo de um assento com penico circular de evacuação sob a almofada. Incorporação: Outro Origem / Historial: A transferência em regimes de depósito para o Museu dos Biscainhos foi autorizada por despacho de 18 de Maio da Direcção do Património Cultural, Secretaria Estado da Cultura, Ofº. nº. 7984 de 6 de Junho de 1978.

### **Menino Jesus Salvator Mundi** (escultura)

Descrição: Imagem do Menino Jesus de tipologia iconográfica “Salvator Mundi”, em marfim, de produção indo-portuguesa, assente em peanha de madeira policroma, constituída por esfera estrelada, pintada a ouro sobre fundo verde escuro ligando-se inferiormente a base tronco-cilíndrica em vermelho e dourado. Menino Jesus, de pé e frontal, desnudo, erguendo a mão direita em benção e fechando a esquerda em punho para sustentação de vara crucífera inexistente. Corpo forte, de ancas e pernas largas com barriga protuberante, símbolo oriental da sabedoria. Cabelos longos gravados em finas estrias com caracóis. No topo do crânio, apresenta orifício para inserção de resplendor. Vd. 455 (c) MB. Incorporação: Legado – Senhor Dr. José Maria da Costa Júnior.

### **Taça** (cerâmica)

Descrição: Taça de parede arredondada com bordo projectado para o exterior, assente em pequeno pé, em porcelana branca decorada com esmalte na cor azul sob o vidrado. Tem marca a azul inscrita em duplo círculo no frete. No interior, no fundo, delimitado por círculos concêntricos, peónia com folhagem. No bordo, festão ondulado rematado por filetes. No exterior a composição é formada por



Museu: Museu dos Biscainhos  
N.º de Inventário: 176 MDS  
Supercategoria: Arte  
Categoria: Meios de transporte  
Denominação: Cadeirinha  
Autor: Desconhecido  
Datação: XVIII d.C. – Século XVIII d.C.  
Matéria: Madeira dourada, couro pintado, damasco vermelho  
Dimensões (cm): altura: 141; largura: 72; profundidade: 245;



Museu: Museu dos Biscainhos  
N.º de Inventário: 400 MB  
Supercategoria: Arte  
Categoria: Escultura  
Denominação: Menino Jesus “Salvator Mundi”  
Autor: Desconhecido  
Datação: XVII d.C.  
Matéria: Marfim com douramento e policromia  
Dimensões (cm): altura: 18;



Museu: Museu dos Biscainhos  
N.º de Inventário: 2273 MB  
Supercategoria: Arte  
Categoria: Cerâmica  
Denominação: Taça  
Autor: Desconhecido  
Centro de Fabrico: China  
Datação: XV d.C. – XVII d.C. – Dinastia Ming.  
Dimensões (cm): altura: 11; diâmetro: bojo: 22,5;

motivo de peónia e borboleta (?), que se repete. Na parte inferior, filete recortado e pontilhado. Incorporação: Doação – Doação da Senhora Dona Maria Delfina Gomes da Silva e Matos de Sousa Cardoso.

### **Taça romana** (ourivesaria)

*Descrição: Pequena taça em prata, com incrustações de ouro e niello. Parede com perfil côncavo, terminando num bordo simples, ligeiramente esvasado; Pé baixo, redondo e anelar. Decoração na parede externa da peça, em três faixas separadas por linhas de pérolas: na parte superior, bucrâneos e grinaldas incrustados a ouro; na faixa central, incrustações em ouro de palmetas estilizadas e arqueadas para fora das semi-folhas de acanto, num fundo negro em niello; na parte inferior, flores e aves incrustadas a ouro. Recolha: Escavação. Proveniência: Rua Dr. Rocha Peixoto, Braga.*

### **Tigela sigillata romana** (cerâmica utilitária)

*Descrição: Tigela de cerâmica Terra Sigillata Hispânica Alto-imperial decorada, forma Dragendorff 37a. Decoração de dois frisos com motivos circulares separados por elementos verticais. Incorporação: Recolha – Escavação. Proveniência: Rua Dr. Rocha Peixoto, Braga.*



Museu: Museu D. Diogo de Sousa  
N.º de Inventário: 1991.0695  
Supercategoria: Arqueologia  
Categoria: Ourivesaria  
Denominação: Taça  
Datação: I a.C. – I d.C. – Romano  
Matéria: Ouro Prata Niello  
Dimensões (cm): altura: 3,2; diâmetro: 8,8;

### **Anel romano** (ourivesaria)

*Descrição: Anel em ouro, aberto, em forma de serpente. Uma das extremidades com a forma de cabeça de serpente, com olhos no topo da cabeça e escamas realizadas com pequenos sulcos incisos. Incorporação: Recolha – Escavação. Proveniência: Largo Carlos Amarante, Braga*

### **Estátua de guerreiro** (escultura)

*Descrição: Escultura em granito, incompleta, de Guerreiro Galaico mostrando uma vestimenta profusamente ornamentada e o armamento característico deste género de representação: um pequeno punhal de folha triangular, embainhado e um escudo redondo (cetra), com uma inscrição latina. Incorporação: Recolha – Escavação. Proveniência: Monte de S. Julião, Ponte, Vila Verde.*

### **Estela de soldado romana**

*Descrição: Estela funerária de granito, cortada em baixo. Topo em forma de edícula com colunas que suportam frontão triangular. Campo epigráfico emoldurado num quadro escavado. É privilegiada uma roseta que se desenvolve numa rosácea de seis braços inscrita num círculo. No tímpano, pode tratar-se de dois escudos de perfil, ou um escudo estilizado, onde se acentuou a correia central. Incorporação: Achado. Proveniência: Largo Carlos Amarante, Braga.*

### **Moeda de ouro romana (numismática)**

*Descrição: Áureo de Hadriano, em ouro. Ceca: Roma. Anverso: Busto à direita, laureado e drapeado no ombro esquerdo. Legenda: HADRIANVS – AVGVSTVS Reverso: Apresenta a legenda e o motivo do anverso, mas inclusos. A legenda do reverso que corresponde a este anverso é (cos iii). Legenda Reverso: (hadrianus) – AVGVSTVS – invertido. Eixo: 12 h. Incorporação: Recolha – Escavação. Proveniência: R. do Matadouro*

### **Anunciação de Vasco Fernandes (pintura)**

*Descrição: Apresenta como figura em maior evidência o anjo Gabriel, a trazer a mensagem do Céu, e a Virgem que religiosamente o escuta. O anjo, ajoelhado, segurando com a mão esquerda o ceptro de ouro e um pergaminho triplamente selado (podendo observar-se no terceiro a contar da esquerda, a Santíssima Trindade, concretamente Cristo crucificado, o busto de Deus Pai e a Pomba do Espírito Santo), apresenta à Virgem a mensagem aí inscrita. O anjo impõe a sua presença através do olhar e da verticalidade do braço esquerdo, que indica a presença divina em forma de pomba. Isto passa-se dentro de uma habitação povoada por objectos de efeito decorativo ou de uso quotidiano. No medalhão colocado na parede do fundo, Eva segura a maçã com a mão esquerda, indicando com a mão direita a Virgem. Ainda na parede do fundo, na parte superior, surge a representação miniatural em grisalha de três personagens identificadas com os temas do Antigo Testamento: o Profeta Ezequiel; Gedeão e o velo Probatório, e, muito provavelmente, Moisés e a Sarça Ardendo. À direita, junto do armário mural, num pequeno quadro, a figura do Padre Eterno. Aparece ao centro da composição um fogareiro, um elemento tipicamente português. Uma jane-*



Museu: Museu D. Diogo de Sousa  
N.º de Inventário: 1991.1276  
Supercategoria: Arqueologia  
Categoria: Cerâmica utilitária  
Denominação: Tigela  
Datação: 80 d.C. – 120 d.C. – Romano / Alto Império  
Matéria: Cerâmica  
Dimensões (cm): altura: 5,9; diâmetro: 12,8.



Museu: Museu D. Diogo de Sousa  
N.º de Inventário: 1991.0610  
Supercategoria: Arqueologia  
Categoria: Ourivesaria  
Denominação: Anel  
Datação: II d.C. – Romano  
Matéria: Metal\Ouro  
Técnica: feito a molde, martelagem, incisão e excisão  
Dimensões (cm): altura: 0,2; espessura: 0,2; diâmetro: 2;



Museu: Museu D. Diogo de Sousa  
N.º de Inventário: 1992.1060  
Supercategoria: Arqueologia  
Categoria: Escultura  
Denominação: Estátua de guerreiro  
Datação: Idade do Ferro Recente  
Matéria: Lítico\Granito  
Dimensões (cm): altura: 147; largura: 50; espessura: 25;



Museu: Museu D. Diogo de Sousa  
N.º de Inventário: 1991.0384  
Supercategoria: Arqueologia  
Categoria: Epigrafa  
Denominação: Estela Funerária  
Datação: 75 d.C. – 96 d.C. – Romano  
Matéria: Lítico\Granito  
Dimensões (cm): altura: 146,5; largura: 47; espessura: 27,5;

la aberta, colocada ao fundo, do lado esquerdo, faz-nos a ligação com o exterior, onde figuram algumas construções de características flamengas. “Na concepção das figuras, envoltas em requintada indumentária, com praguados angulosos de extraordinária plasticidade, na organização espacial das composições, com magistral utilização da luz para evidenciar planos intermédios, na equilibrada distribuição da cor, Vasco Fernandes revela uma essencial preocupação formal e de verosimilhança representativa. O realismo ao modo flamengo, não alheio às potencialidades da técnica a óleo, identifica-se na visão particularizada da forma, no modo como representa a textura dos tecidos, a transparência dos vidros ou o reflexo dos metais” (Rodrigues, 1998). Incorporação: Transferência – Capela-mor da Sé de Lamego (até ao séc. XVIII); Sala do Capítulo da mesma Sé (até 1912). Origem / Historial: Forma de Protecção: classificação; Nível de Classificação: interesse nacional; Motivo: Necessidade de acautelamento de especiais medidas sobre o património cultural móvel de particular relevância para a Nação, designadamente os bens ou conjuntos de bens sobre os quais devam recair severas restrições de circulação no território nacional e internacional, nos termos da lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro e da respectiva legislação de desenvolvimento, devido ao facto da sua exemplaridade única, raridade, valor testemunhal de cultura ou civilização, relevância patrimonial e qualidade artística no contexto de uma época e estado de conservação que torne imprescindível a sua permanência em condições ambientais e de segurança específicas e adequadas; Legislação aplicável: Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro; Acto Legislativo: Decreto; N.º 19/2006; 18/07/2006\* Segundo documento encontrado por Vergílio Correia na T.T., este painel fazia parte de um políptico encomendado para a capela-mor da Sé de Lamego, encomendado pelo Bispo de Lamego D. João de Madureira (1503–1511) ao pintor viseense Vasco Fernandes. O primeiro contrato foi firmado em Lamego a 4 de Maio de 1506, ficando o retábulo concluído em 1511. Apesar de restarem apenas cinco painéis de um conjunto inicial de 20, o segundo contrato (o primeiro mencionava um número menor de painéis) lavrado a 4 de Setembro de 1506, estipulava que Vasco Fernandes devia executar um retábulo constituído por um conjunto de 20 painéis pintados, que seria composto por esta ordem: dois painéis ao centro, figurando o de cima Deus Pai com o globo na mão e rodeado de anjos, e o de baixo, a Virgem, sentada, com o Menino ao colo; em três feiras com três quadros de cada lado, cenas da criação do mundo, da criação de Adão, infância



de Jesus, desde a Anunciação até à Apresentação no Templo. Também da sua responsabilidade seria a estrutura arquitectónica em talha bem como os diversos pormenores de acabamento. Forma, dimensões, programa iconográfico e preço e condições de pagamento foram rigorosamente indicados pelo exigente Bispo. O retábulo manteve-se no local para que foi destinado até que obras realizadas no séc. XVIII o fizeram apear e desmembrar. Diz Vergílio Correia que “durante dois séculos o políptico permaneceu armado na capela maior da Sé, até que as obras realizadas no segundo quartel do século XVIII atiraram a maior parte das tábuas desligadas para destinos incertos.

### **Série de Édipo** (tapeçaria)

**Descrição:** O tema central da composição é a coroação de Édipo como rei de Tebas e o casamento com Jocasta. No centro, o casal régio ocupa o trono sob um alto dossel de tecido brocado e debruado por um galão largo e ornado de pedraria. Jocasta é representada como uma mulher ainda jovem, ostentando a coroa e o ceptro reais. Édipo, a quem uma grossa cadeia de ouro cai sobre o peito, senta-se à direita de Jocasta. No cinto que lhe cinge a veste, mostra a inscrição EDIPVS. Em primeiro plano e de cada lado da tapeçaria, aproximam-se do trono duas figuras masculinas que, em atitude de reverência, trazem a coroa e o ceptro real. Na retaguarda da figura que segura a coroa, agrupam-se outras duas figuras que presenciam a cena. Uma delas aponta para a cena e para Édipo. Entre duas colunas que integram a estrutura arquitectónica de encontro à qual se ergue o trono, podem ver-se dois arautos fazendo soar instrumentos de sopro. No plano posterior esquerdo, o momento no qual Édipo defronta e decifra o enigma da Esfinge. À direita da tapeçaria e igualmente no plano posterior, duas figuras femininas de expressão enigmática e distante. **Incorporação:** Transferência – antigo Paço Episcopal de Lamego **Origem / Historial:** Forma de Protecção: classificação; **Nível de Classificação:** interesse nacional; **Motivo:** Necessidade de acautelamento de especiais medidas sobre o património cultural móvel de particular relevância para a Nação, designadamente os bens ou conjuntos de bens sobre os quais deviam recair severas restrições de circulação no território nacional e internacional, nos termos da lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro e da respectiva legislação de desenvolvimento, devido ao facto da sua exemplaridade única, raridade, valor testemunhal de cultura ou



Museu: Museu D. Diogo de Sousa  
N.º de Inventário: 1992.1890  
Supercategoria: Arqueologia  
Categoria: Numismática  
Denominação: Áureo  
Datação: 125 d.C. – 128 d.C. – Romano / Alto Império  
Matéria: Metal\Ouro  
Dimensões (cm): espessura: 0,2; diâmetro: 2,1;



Museu: Museu de Lamego  
N.º de Inventário: 15  
Supercategoria: Arte  
Categoria: Pintura  
Denominação: Anunciação  
Autor: Fernandes, Vasco (Viseu 1475–1480 – Tomar 1542)  
Local de Execução: Lamego  
Centro de Fabrico: Lamego  
Oficina / Fabricante: Viseu  
Datação: 1506 d.C. – 1511 d.C. – Renascimento  
Matéria: Óleo  
Suporte: Madeira de castanho  
Dimensões (cm): altura: 173; largura: 92;



Museu: Museu de Lamego  
 N.º de Inventário: 6  
 Supercategoria: Arte  
 Categoria: Têxteis  
 Denominação: Édipo e a Rainha Jocasta/conjunto  
 Autores: Orley, Bernard van (ca.1488–1541)  
 Aelst, Pieter van  
 Centro de Fabrico: Flandres  
 Oficina / Fabricante: Bruxelas  
 Datação: 1525 d.C. – 1535 d.C.  
 Matéria: Lã e seda  
 Suporte: Fios de algodão  
 Técnica: Tecelagem de alto liço  
 Dimensões (cm): altura: 415; largura: 417;

civilização, relevância patrimonial e qualidade artística no contexto de uma época e estado de conservação que torne imprescindível a sua permanência em condições ambientais e de segurança específicas e adequadas; Legislação aplicável: Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro; Acto Legislativo: Decreto; N.º 19/2006; 18/07/2006\* “A série de Édipo pode ter sido uma alegoria encomendada durante a regência de Margarida de Áustria, para reforçar a questão da sucessão por linha materna ao trono de Flandres. Após a morte prematura da mãe de Margarida de Áustria, Maria de Borgonha, em 1482, a autonomia da Borgonha foi posta em causa pelo seu marido Habsburgo, Maximiliano I (1459–1519), filho de Frederico III. Depois de anos de guerra e dissidências, a sua filha Margarida restabeleceu a paz após ter sido nomeada regente, em 1507.

### **O Julgamento do Paraíso de Jean van Roome** (tapeçaria)

Descrição: A tapeçaria, designada «O Julgamento do Paraíso», pertence a uma famosa série intitulada “O Combate entre os Vícios e as Virtudes”, cujo assunto, em torno do homem expulso do Paraíso pelo Pecado Original, constitui um dos temas principais da iconografia religiosa medieval. [...] Incorporação: Transferência – antigo Paço Episcopal de Lamego. Origem / Historial: Forma de Protecção: classificação; Nível de classificação; interesse nacional; Motivo: Necessidade de acautelamento de especiais medidas sobre o património cultural móvel de particular relevância para a Nação, designadamente os bens ou conjuntos de bens sobre os quais devam recair severas restrições de circulação no território nacional e internacional, nos termos da lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro e da respetiva legislação de desenvolvimento, devido ao facto da sua exemplaridade única, raridade, valor testemunhal de cultura ou civilização, relevância patrimonial e qualidade artística no contexto de uma época e estado de conservação que torne imprescindível a sua permanência em condições ambientais e de segurança específicas e adequadas; Legislação aplicável: Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro; Ato Legislativo: Decreto; N.º 19/2006; 18/07/2006.



Museu: Museu de Lamego  
 N.º de Inventário: 559  
 Supercategoria: Arte  
 Categoria: Escultura  
 Denominação: Arca tumular  
 Autor: Desconhecido  
 Local de Execução: Tarouca (?)  
 Oficina / Fabricante: Mosteiro de São João de Tarouca (?)  
 Datação: XIV d.C.  
 Matéria: Granito  
 Dimensões (cm): altura: 73; largura: 86; comprimento: 218;

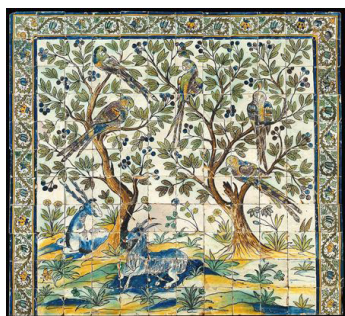
### **Arca tumular** (escultura)

Descrição: Túmulo granítico, rectangular, de rebordo liso, testeiras e faces longas decoradas. Do conjunto restou a pia, tendo desaparecido a tampa com a estátua jacente. Trata-se da arca feral onde

supostamente foram depositados os restos mortais de D. Teresa Anes de Toledo, terceira mulher do Conde de Barcelos, Pedro Afonso, tumulado na igreja do mosteiro de São João de Tarouca. Nos topos encontramos lavrados, respetivamente, dois escudos de ponta arredondada, um dos quais ligeiramente apontado, não sendo no entanto possível, por se encontrarem erodidos, divisar as peças que originalmente indicariam a identidade do jacente. Num dos faciais apresenta uma cena cinegética, de caça ao javali. Um cavaleiro atinge o javardo com uma lança enquanto que o peão o auxilia com um poderoso mastim. Dispõem-se em alternância com árvores. A cena de montaria prossegue na outra face. Incorporação: Outro – Transferido da Igreja do Mosteiro de São João de Tarouca para a Câmara Municipal de Lamego; cedência ao Museu de Lamego. Origem / Historial: Forma de Protecção: classificação; Nível de Classificação: interesse nacional; Motivo: Necessidade de acautelamento de especiais medidas sobre o património cultural móvel de particular relevância para a Nação, designadamente os bens ou conjuntos de bens sobre os quais devam recair severas restrições de circulação no território nacional e internacional, nos termos da lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro e da respectiva legislação de desenvolvimento, devido ao facto da sua exemplaridade única, raridade, valor testemunhal de cultura ou civilização, relevância patrimonial e qualidade artística no contexto de uma época e estado de conservação que torne imprescindível a sua permanência em condições ambientais e de segurança específicas e adequadas; Legislação aplicável: Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro; Acto Legislativo: Decreto; N.º 19/2006; 18/07/2006\* Tradicionalmente atribuído a D. Branca, 1.ª mulher do Conde de Barcelos (D. Pedro Afonso, filho ilegítimo do rei D. Diniz, que possuía Paços em Lalis e se fez tumular na igreja do mosteiro de São João de Tarouca), o historiador Almeida Fernandes refere tratar-se de “um erro que, partindo do Ab. Moreira (Moreira, 1924, 74) e, adoptado, expressamente, dele por gente de responsabilidade (...), se tornou teimoso, cancerígeno (ou incurável): ter-se D. Branca sepultado em S. João de Tarouca num túmulo que hoje (de há muito) se encontra no Museu de Lamego, depois de nele se terem pisado uvas. Já há mais de quarenta anos mostrei o equívoco: o próprio Conde diz a esposa sepultada em Santarém, com a sua mãe, no mosteiro de S. Domingos.” (Fernandes, 1990, 307 in nota 661). O mesmo historiador diz-nos que foi a D. Teresa Anes, natural de Toledo – e 3.ª mulher do Conde –, a quem coube o privilégio da sepultura em Tarouca, junto de D. Pedro: “No seu testamento



Museu: Museu de Lamego;  
N.º de Inventário: 1;  
Supercategoria: Arte;  
Categoria: Têxteis;  
Denominação: O Julgamento do Paraíso;  
Autores: Roome, Jean van (ac. 1509–1521); Desconhecido;  
Local de Execução: Bruxelas;  
Centro de Fabrico: Bruxelas;  
Datação: 1520 d.C.;  
Matéria: Lã e seda;  
Suporte: Fios de algodão;  
Técnica: Tecelagem de alto liço;  
Dimensões (cm): altura: 430; largura: 650.



Museu: Museu de Lamego  
N.º de Inventário: 1620  
Supercategoria: Arte  
Categoria: Cerâmica  
Denominação: Painel de azulejos  
Autor: Desconhecido  
Local de Execução: Lisboa  
Datação: 1670 d.C.  
Matéria: Barro  
Técnica: Faiança  
Dimensões (cm): altura: 154; largura: 168;

(fins de 1348), a senhora refere para legado ao mosteiro onde for sepultada (...) «duas vestimentas, hua de gicebi rosado e outra de seda de retrós com sinais del rey e com castellos de ouro» (Fernandes, 1990, 292) «que me enterrem o meu corpo aly hu o conde dom Pedro tiver por bem e for sa vontade» (Fernandes, 1990, 296). Por conseguinte, e considerando D. Teresa a inspiradora das poucas trovas de amor que restam de D. Pedro, A. Fernandes conclui de modo expressivo: “Claro que o Conde, pois ele mesmo se mandou sepultar aí, ordenou se fizesse o mesma a ela em S. João de Tarouca (o que até explica que o testamento dela e o do Conde tivessem ficado no respectivo arquivo, facto que, para o dela, não se explicaria bem se assim não tivesse sido).” (Fernandes, 1990, 297). É inegável o valor desta informação que, poderá explicar, em parte, o facto de o túmulo de Lamego constituir uma réplica, em menor escala, do arcaz do conde.

### **Painel de azulejos** (cerâmica)

Descrição: Painel de azulejos (12 x 11) policromo nas cores azul, amarelo, verde, ocre e maganês. Um veado e um bode, rodeados de flores de variadas espécies repousam ao pé de duas árvores com frutos onde pousam papagaios. O painel é limitado em cima e lateralmente por cercadura de ramos espinhosos ondulantes que terminam em flores. O desenho é um pouco rude, mas atinge uma expressão decorativa notável, aliada à vivacidade da policromia e à influência oriental dos motivos. Incorporação: Doação – D. Ema Guedes Teixeira Vieira de Magalhães (proc. 9–A.1/Oft.) Origem / Historial: Forma de Protecção: classificação; Nível de classificação; interesse nacional; Motivo: Necessidade de acautelamento de especiais medidas sobre o património cultural móvel de particular relevância para a Nação, designadamente os bens ou conjuntos de bens sobre os quais devam recair severas restrições de circulação no território nacional e internacional, nos termos da lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro e da respectiva legislação de desenvolvimento, devido ao facto da sua exemplaridade única, raridade, valor testemunhal de cultura ou civilização, relevância patrimonial e qualidade artística no contexto de uma época e estado de conservação que torne imprescindível a sua permanência em condições ambientais e de segurança específicas e adequadas; Legislação aplicável: Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro; Acto Legislativo: Decreto; N.º 19/2006;



18/07/2006\* Este painel de azulejos integra um conjunto de treze painéis que foram encontrados na segunda década do nosso século, forrando uma das salas do Palácio dos Viscondes de Valmor, e oferecidos, na época, pela sua proprietária ao Museu de Lamego. “Inesperado conjunto decorativo dos meados do século XVII, de rica policromia, cheio de carácter da época e certamente inspirados, como frontais de altar de então, na decoração oriental dos panos da Índia”, como referiu Reynaldo dos Santos (1957). Efectivamente as influências orientais são visíveis na composição e decoração ornamental, introduzidas em Portugal devido à difusão de gravuras pela maioria dos países da Europa. Daí que as mesmas cenas apareçam muitas vezes repetidas, com a mesma estrutura, introduzindo o artista algumas modificações para adaptar o modelo ao seu gosto, sobretudo ao nível da posição e forma das figuras e do tratamento das cores.

### **Cruzeiro do Senhor do Bom Despacho**

*Descrição: Cruzeiro constituído por uma coluna de fuste monolítico, sobrepujada por cruz latina esculpida nas duas faces, assente sobre um pedestal escalonado em dois registos quadrangulares. A base da coluna, de perfil troncopiramidal, apresenta-se alteada, com um registo inferior de perímetro quadrangular e molduração compósita, seguido de dois ramos secos enredados e de um anel toreadado no ponto de intersecção do fuste. Este apresenta-se, a meia altura, envolto por quatro quadrifólios formados por folhas pontiagudas, colocadas em diagonal e sulcadas por pequenas pétalas de formato idêntico. Nos lonsangos criados pelos espaços de tangência, repetiu-se, em miniatura, o mesmo motivo quadrifólio. O capitel, de escócia lisa, exhibe decoração fitomórfica e, brotando dos ângulos, três máscaras de tratamento individualizado. O ábaco apresenta perfil e molduração idênticos aos do registo inferior da base. A rematar o conjunto, uma cruz latina de base prismática octogonal, haste e braços canelados, decorados com meias esferas, e de extremidades florenciadas, exhibe em cada uma das faces, respectivamente, as imagens de Cristo crucificado e da Virgem coroada, envergando túnica e manto, com indícios de ter originalmente, sobre o seu braço esquerdo, a imagem do menino, hoje desaparecida. Apresenta vestígios de policromia a verde, azul, vermelho e dourado. Incorporação: Outro – Desconhecido; originalmente erigido sob um alpendre suportado por quatro*



Museu: Museu de Lamego

N.º de Inventário: 557

Supercategoria: Arte

Categoria: Escultura

Denominação: Cruzeiro

Autor: Desconhecido

Local de Execução: Portugal

Oficina / Fabricante: Lamego

Datação: 1480 d.C. – 1525 d.C.

Matéria: Granito

Dimensões (cm): altura: Total: 247; coluna: 134; haste: 113; largura: Base e capitel: 27; braços da cruz: 85; diâmetro: fuste: 13.5; comprimento: Base e capitel: 27;



Museu: Museu da Terra de Miranda  
 N.º de Inventário: DEP201Etn  
 Supercategoria: Etnologia  
 Categoria: Alfaia agrícola  
 Denominação: Trilho  
 Datação: XX d.C.  
 Suporte: Madeira; pedra  
 Dimensões (cm): altura: 190; largura: 105;



Museu: Museu da Terra de Miranda  
 N.º de Inventário: 2Etn  
 Supercategoria: Etnologia  
 Categoria: Tecnologia têxtil  
 Denominação: Tear  
 Datação: XX d.C.  
 Matéria: Madeira  
 Dimensões (cm): altura: 195; largura: 295; profundidade: 190;

colunas, na rua do Bom Despacho, hoje rua de Almacave, em Lamego. Origem / Historial: Transcrevendo uma passagem de F.J. Cordeiro Laranjo, baseada num artigo de João Amaral (1990), “segundo uma velha tradição, certa jovem enamorada e fidalga, que vivia num Paço em Alvorações, por decisão paterna foi obrigada a mudar para uma casa igualmente nobre, junto à igreja de Santa Maria de Alamacave, onde ficou em clausura. Havia perto um tosco cruzeiro, conhecido por Senhor do Bom Despacho. A fidalguinha orava a Deus e a Sua Mãe para que lhe desse bom despacho ao seu projecto de casamento, prometendo que o noivo mandaria erguer novo e rico cruzeiro, se o Senhor Crucificado e Nossa Senhora a ouvissem. Um dia faleceu, de morte natural, o zeloso pai; realizou-se o casamento e o cruzeiro foi erguido. Estávamos, então, no séc. XV” (Laranjo, 1991, pp. 77-78).

### **Trilho** (alfaia agrícola)

*Descrição: Instrumento de madeira para debulha de cereais, de forma rectangular composto por quatro tábuas de madeira arredondado para fora numa das extremidades e no lado correspondente ao chão é cravada com filas de pedras cortantes. Na parte superior a meio possui um ferro ou timão para ligar ao animal de tração. Incorporação: Outro – Fundo Antigo do Museu. Proveniência: Desconhecido.*

### **Tear** (tecnologia têxtil)

*Descrição: Aparelho para tecer lã, de forma paralelepipedica. Composto por dois cilindros, onde estão esticados os fios da teia, um enrola a peça feita e outro desenrola a teia, que passa pelos liços. Pelos movimentos dos pedais, levanta e baixa a teia, entrelaçando-a e fazendo passar alçaçadeira, na qual está o fio que forma a trama, e que é batido pelo batente do pente. A trama vai-se enrolando no cilindro, que é accionado pelas mãos dos tecelões. Este tear é para fabrico de peças de pano que vão depois ao pisão (pardo, burel). Pano que era utilizado para mantas, cobertores e peças de vestuário. Este tear era accionado sempre por duas pessoas. Incorporação: Compra – Ana Meirinhos. Proveniência: São Martinho de Angueira.*

### **Capa de honras** (traje)

*Descrição: Capa de honras, tipo de capa, de formato semicircular, em burel castanho. A peça é constituída pelos seguintes elementos: capa (comprida), sobrecapa, cabeção ou aletas, capuz e honra. A capa comprida, de formato semicircular, aperta à frente com dois botões circulares de massa. Esta atrás ao fundo, tem uma abertura debruada no contorno com três aplicações executadas na técnica do picado em tecido preto: duas nos lados da abertura e uma no topo. A sobrecapa de formato semicircular e que desce até à linha do cotovelo, está decorada com aplicações executadas na técnica do picado, o contorno da sobrecapa apresenta-se franjado. O cabeção, tipo de gola de formato rectangular, apresenta toda a superfície guarnecida com a técnica de picado. O capuz, de formato triangular, tem aplicações feitas com a mesma técnica. A “honra”, de formato trapezoidal, pende do vértice do capuz, apresentando toda a superfície guarnecida com a técnica do picado, ao fundo apresenta-se franjada. Incorporação: Doação – Fundo Antigo do Museu.*



Museu: Museu da Terra de Miranda  
N.º de Inventário: MTM.0003.Etn.  
Supercategoria: Etnologia  
Categoria: Traje  
Denominação: Capa de honras  
Autor: Desconhecido  
Datação: XX d.C.  
Matéria: Lã  
Suporte: Pardo  
Técnica: Recorte  
Dimensões (cm): altura: 150; largura: 282;

### **Máscara** (ritual)

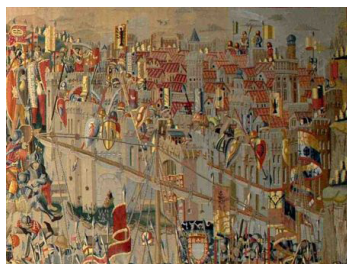
*Descrição: Artefacto de madeira tauromórfica de cor vermelha que cobre a cara, com orifícios no nariz, boca com dentes pintados a branco e olhos com sobrancelhas pintados de preto, com serpente e salamandra pintada a verde e preto. Barbicha de pêlo de animal preto. Incorporação: Compra – Francisco Gonçalves Cangueiro Ives Cangueiro. Proveniência: Palaçoulo.*



Museu: Museu da Terra de Miranda  
N.º de Inventário: 153Etn  
Supercategoria: Etnologia  
Categoria: Ritual  
Denominação: Máscara  
Título: Máscara do Velho de Vale de Porco  
Datação: XX d.C.  
Matéria: Madeira  
Dimensões (cm): altura: 30; largura: 18;

### **Tapeçarias de Pastrana** (tapeçaria)

*Descrição: Esta tapeçaria tem como tema o desembarque de D. Afonso V e suas tropas em Arzila. A metade inferior da peça é ocupada por barcos e batéis ocupados pelos cavaleiros e soldados, destacando-se no primeiro plano a nau capitão que transporta o rei, como indicam os estandartes de Portugal e as armas reais – rodígio espargindo gotas – nos mastros. Na metade direita superior observa-se a segunda parte do desembarque, em que o rei e o príncipe, já em terra e a pé, rodeados da sua comitiva vão a caminho de Arzila. A cidade vê-se ao fundo à direita, com os seus muros, minaretes e telhados. Incorporação: Compra – Feita na Real Fábrica de Tapetes de Stuick Madrid. Origem / Historial: Origem de*



Museu: Paço dos Duques  
N.º de Inventário: PD0059  
Supercategoria: Arte  
Categoria: Têxteis  
Denominação: Tapeçaria  
Título: O Desembarque  
Autor: Desconhecido  
Local de Execução: Madrid  
Centro de Fabrico: Madrid, Espanha  
Oficina / Fabricante: Real Fábrica de Tapices  
Datação: 1943 d.C.  
Matéria: Lã e seda  
Dimensões (cm): altura: 482; largura: 1084;

*fabrico: espanhola – Real Fábrica de Madrid As tapeçarias de Pastrana que se encontram no Paço são cópias reproduzidas a partir dos originais que se encontram na localidade de Pastrana em Espanha e que supostamente teriam sido executados na 2ª metade do séc. XV na Flandres, por iniciativa do rei português D. Afonso V para comemorar as conquistas no Norte de África concretamente Arzila e Tânger em 1471.*

### **Contador** (mobiliário)

*Descrição: Este contador é composto por dois corpos. A parte superior do contador apresenta seis gavetas e a inferior quatro. Assenta o conjunto sobre quatro pés que se desenvolvem em forma de Naga, uma serpente com traços humanos que surge no épico Mahabharata e que assume na cultura indiana a característica de espírito protector da fertilidade. Os puxadores são dois por gaveta, de espelho em forma de rosácea, e são argolas elípticas decoradas com contas ao centro. As fechaduras são uma por gaveta e possuem espelho igualmente rendilhado. Ilhargas decoradas com moldura rectangular e com puxadores em argola elíptica de espelho em rosácea. A decoração, em ébano e marfim, é embutida em motivos vegetalistas lembrando o arabesco com pontos brancos sobre o traço negro para realce. Ao nível dos motivos decorativos, é de salientar a estilização de um vaso de onde saem múltiplos pés de elementos fitomórficos. Sem querer forçar a sua interpretação, este farto recipiente poderá associar-se à ideia de fertilidade já impressa pela presença das Naga. Porém, este é um elemento assaz comum na decoração do mobiliário indo-português. Também comum a outro mobiliário indo-português, mas particularmente evidente neste contador, é a aplicação de motivos contrastantes. O requinte dos elementos fitomórficos e a delicadeza do rendilhado dos espelhos são enquadrados pela rígida pregaria, só por vezes atenuada por frisos geométricos que ampliam a diversidade decorativa do móvel. A diversidade decorativa destas peças é, em boa verdade, reveladora da profícua criatividade dos artesãos que as criaram. Esta diversidade estende-se para além dos elementos ornamentais, estando também presente nos próprios materiais utilizados no trabalho das peças. Incorporação: Compra – Adquirido a “Antiquália, Lda”.*



## Tapeçarias de Publius Decius Mus (tapeçaria)

*Descrição:* Esta tapeçaria fazia parte de uma armação que na sua origem seria constituída por sete tapeçarias e uma ou duas “sobreportas”, feitas com base em “cartões” encomendados ao pintor Peter Paul Rubens. Nesta armação está documentada a história do Cônsul romano Publius Decius Mus, segundo a descrição constante na obra, “Ab urbe condita”, do historiador romano Tito Lívio. Os cônsules Publius Decius Mus e Titus Manlius chefiaram os romanos na guerra contra os latinos (340–338 a.C.), tendo ambos sonhado com um gigante que predizia “que seriam sacrificados aos infernos, o general de um dos exércitos, e o exército oposto, sendo necessário o sacrifício de um dos cônsules para que fosse obtida a derrota do inimigo. Cumprindo um acto de ‘devotio’, Decius Mus lança-se para a morte contra o exército Latino na Batalha do Vesúvio”. A série de sete tapeçarias narra os diversos episódios relacionados com esta história, dos quais o Paço dos Duques possui cinco, faltando a representação da Morte de Decius Mus e as suas Exéquias. [...] *Origem / Historial:* Esta tapeçaria fazia parte de uma armação que na sua origem seria constituída por sete tapeçarias e uma ou duas “sobreportas”, feitas com base em “cartões” encomendados ao pintor Peter Paul Rubens. Na origem destes cartões esteve uma encomenda feita a Rubens, pelo tapeceiro Jan Raes II, de Bruxelas, em associação com Frans Sweerts “O Jovem”. É conhecido o contrato, datado de 9 de novembro de 1616, e assinado em Antuérpia, entre o encomendador, o mercador genovês Francisco Cattaneo, e, da outra parte, por Jan Raes II e Frans Sweerts. Nesta armação está documentada a história do Cônsul romano Publius Decius Mus, segundo a descrição constante na obra, “Ab urbe condita”, do historiador romano Tito Lívio. A série de sete tapeçarias narra os diversos episódios relacionados com esta história, dos quais o Paço dos Duques possui cinco, faltando a representação da Morte de Decius Mus e as suas Exéquias. As primeiras edições desta série foram encomendadas para Génova, sabendo-se que foram produzidas outras edições quer por Jan Raes II e seu filho Jan Raes III, quer por Frans van den Hecke. A série sobre Decius Mus existente no Paço dos Duques de Bragança parece ter pertencido a Sir A. Vivian de Basahan (Inglaterra). [...] Em 1958 a «Comissão de Mobiliário» adquire à firma Antiquália Lda, para ornamentar o Paço dos Duques de Bragança, as cinco tapeçarias da série Decius Mus, as quais deram entrada apenas em 1959. (Texto elaborado com base em Maria Antónia Quina – As Tapeçarias da série de Decius Mus do Paço dos Duques em Guimarães).



Museu: Paço dos Duques  
N.º de Inventário: PD0043  
Supercategoria: Arte  
Categoria: Mobiliário  
Denominação: Contador  
Autor: Desconhecido  
Local de Execução: Goa, Índia  
Centro de Fabrico: Goa  
Datação: XVII d.C.  
Matéria: Madeira, teca, ébano, marfim e latão  
Dimensões (cm): altura: 118,5; largura: 105,5; profundidade: 54,7;



Museu: Paço dos Duques  
N.º de Inventário: PD0202  
Supercategoria: Arte  
Categoria: Têxteis  
Denominação: Tapeçaria  
Título: Publio Decius Mus consulta os Arúspices  
Autores: Raes II, Jan; Rubens, Peter Paul  
Local de Execução: Bruxelas  
Centro de Fabrico: Bruxelas, Brabante  
Datação: 1618 d.C. – 1643 d.C.  
Matéria: Lã e seda  
Técnica: Textura: Lã: 8 fios de teia por 10 passagens de trama/cm; Seda: 9 fios de seda por 13 passagens de trama/cm  
Dimensões (cm): altura: 410; largura: 477;



Museu: Paço dos Duques  
N.º de Inventário: PD0471  
Supercategoria: Arte  
Categoria: Cerâmica  
Denominação: Prato  
Autor: Desconhecido  
Local de Execução: China  
Datação: XVIII d.C. – Dinastia Qing, (1644–1795), c.1730–1745  
Matéria: Porcelana  
Dimensões (cm): altura: 11; profundidade: 9,1; espessura: 0,6; diâmetro: D. 61,7 Base – 41,8;

### **Prato chinês** (porcelana)

*Descrição: Prato côvo, rodado ao torno, com paredes arredondadas e bordo evertido formando lábio, um dos quais levantado, sobre pequeno pé ligeiramente inclinado para o interior. Executado em porcelana densa e pesada, revestida com vidrado incolor tipo “casca de laranja”. Bases vidradas brancas. No interior, a parede e fundo do prato são preenchidas totalmente a esmalte negro, sobre o qual se desenham arabescos e folhagem em tons de verde, enquadrando seis grandes peónias em rosa e branco dispostas em coroa, dois mal-me-queres, borboletas multicolores esvoaçantes, e várias pequenas peónias monocromas, em tons de vermelho ferro, azul, amarelo e branco. Rodeia o bordo, sublinhado a castanho, cercadura de fundo rosa com enrolamentos de folhagem envolvendo peonias, amarelas e matizadas em rosa e branco, alternadas. O tema decorativo deste prato assume plenamente a continuidade de gosto empregue ao longo dos séculos nos fornos produtores de porcelana. Desde a dinastia Tang (618 – 907 DC) que a flor e enrolamento de peónias são elementos fundamentais do repertório decorativo naturalista chinês, como símbolos da Primavera, riqueza e prosperidade, assim como a conjugação de flores com insetos fazem continuamente parte da decoração pictórica da porcelana da China desde a dinastia Yuan (1279 – 1368 DC), e empregue transversalmente ao longo dos séculos com destaque para as peças em azul e branco do período de Transição (meados do séc. XVII) e do período de Yongzheng (1723–1735). A decoração deste prato parece ter origem no período de Yongzheng (1723–1735), a qual se junta geralmente reservas sofisticadas com variadas formas: em rolo de papel, folha recortada, entre outras, com flores ou paisagens eventualmente acompanhadas por personagens ou animais, tendo como denominador comum a excelência na qualidade de execução formal da pintura. Incorporação: Compra – Adquirido a “Antiquália, Lda”*



Museu: Paço dos Duques  
N.º de Inventário: PD0416  
Supercategoria: Arte  
Categoria: Cerâmica  
Denominação: Poncheira  
Autor: Desconhecido  
Local de Execução: China  
Datação: XVIII d.C. – Dinastia Qing, reinado de Qianlong (1736–1795), c.1780  
Matéria: Porcelana  
Dimensões (cm): altura: 15,1; profundidade: 12,5; espessura: 0,5; diâmetro: Boca – 34,5 Base – 16,8;

### **Poncheira Ming** (cerâmica)

*Descrição: Taça circular alta, com paredes arredondadas e bordo direito, de porcelana muito branca e fina revestida por um vidrado transparente e brilhante, assente em pequeno pé inclinado para o centro. Nas paredes exteriores apresenta dois medalhões com contorno dourado, pintado em tons de sépia, vermelho, cinza e negro,*

com uma figura feminina, junto da sua mesa toucador, num momento de toilette, de colo desnudado, pousando um pé sobre um banquinho enquanto ajusta uma jarreteira; ao nível do pavimento, uma flactera com a inscrição «Honni soit qui mal y pense». Entre os medalhões, dois ramos floridos, de botões e flores de lótus, peónias e outras flores, pintadas à europeia, em esmaltes da paleta da “família rosa”. No interior, junto ao bordo, traço dourado e uma cercadura de folhas e flores iguais aos ramos, pintada em tonalidades suaves com aguadas transparentes, e um medalhão no fundo com cena similar às das paredes exteriores. A inscrição alude claramente à Ordem da Jarreteira, a mais alta e mais antiga ordem militar britânica, instituída pelo rei inglês Eduardo III em 1348. Diz a lenda associada à criação da Ordem que durante um banquete festivo em Calais (onde os ingleses celebravam a conquista da cidade), o rei Eduardo III pediu à condessa de Salisbúria que o acompanhasse numa dança. Esta aceitou o pedido do rei e começaram a dançar à frente de toda a Corte e da própria rainha. A meio da dança, a condessa deixou cair a sua jarreteira (liga). O rei apanhou-a do chão e, ao devolvê-la, reparou que a sala se encheu de sorrisos e murmúrios. Indignado, exclamou: «Honni soit qui mal y pense» (maldito seja quem mal pensar), frase que se tornaria mais tarde o mote da Ordem. Incorporação: Compra – Adquirida a “Antiquália, Lda”

### **Cordeiro de Josefa de Óbidos** (pintura)

*Descrição:* Pintura a óleo sobre tela mostrando composição central sobre fundo negro de influência Tenebrista. A pintura, que reproduz a imagem de um cordeiro, tem por base um rigoroso esquema de desenho de contorno e tratamento plástico de grande realismo visível no domínio do claro-escuro e conseqüentemente do modelado. O dito cordeiro surge pendente no espaço do quadro, inanimado e com as patas atadas. É uma pose ortodoxa com algumas contrariedades perspécticas na posição que exhibe. As tonalidades, trabalhadas em degrade e matizados, vão dos brancos sujos aos amarelados e acastanhados, sendo os pontos de luz muito pontuais e filtrados. A carga simbólica desta representação só surge no contexto da pintura total de Josefa de Ayala, onde o mero cordeiro se apresenta como “O Agnus Dei Eucarístico”, o Cordeiro resignado à aproximação do sacrifício, expressão em conformidade com a que vislumbramos no semblante pesaroso do animal aqui representado. Não mostra assinatura. Incorporação: Proveniente do Palácio Nacional da Ajuda, 1960.



Museu: Paço dos Duques  
N.º de Inventário: PNA 66706  
Supercategoria: Arte  
Categoria: Pintura  
Denominação: Iconografia religiosa  
Título: Cordeiro Místico  
Autor: Óbidos, Josefa de  
Datação: XVII d.C. – (cerca de 1660–1670)  
Suporte: Tela  
Técnica: Óleo  
Dimensões (cm): altura: 55,8; largura: 65;

## EXPOSIÇÕES

*O que propomos em concreto?*

1. Um conjunto de sete exposições em regime de itinerância, transitando pelos sete museus em ciclos anuais;
2. Cada uma das exposições é constituída por sete artefactos pertencentes aos acervos e coleções dos setes museus;
3. Cada um dos artefactos é mediado por uma interface que concentra diversas valências e considera público diferenciado, privilegiando diferentes destinatários.
4. Cada uma das interfaces é composta por três painéis que correspondem a três âmbitos de relação e mediação dos artefactos, propondo-se estabelecer entre os visitantes e os objetos:
  - i) Uma relação direta, isenta de qualquer elemento de mediação;
  - ii) Uma relação mediada pelos cinco sentidos, reforçando a receção sensorial;
  - iii) Uma relação mediada pela informação, acionada pela interrogação.

Se «um museu é um bom lugar para pensar» e «um reator de ideias» (Wagensberg, 2013: 15), e se este reator, ainda segundo o autor, vive justamente das relações ativas e reativas entre ideias e ideias, ideias e objetos e objetos e objetos, então o nosso contributo é o de reforçar este potencial. Neste propósito, a ideia de configurar um ciclo de exposições com estas características e esta relação no tempo, parece-nos que pode fomentar nos museus que recebem cada uma delas num determinado momento, um ambiente propício à reação, ao questionamento, ao envolvimento dos públicos.

Assim sendo, cremos que com estas exposições se poderão reunir condições para ativar – dentro dos museus e fora deles, por sua iniciativa e/ou por iniciativa de outros agentes e instituições, seja a partir de trabalho planeado seja de ações espontâneas – uma atividade extensiva e intensiva, com retorno vantajoso para todos os envolvidos.

Ao expor os artefactos a um ambiente de interrogação e por isso de diálogo, estamos convictos que a interface pode criar condições favoráveis ao estudo e conhecimento dos objetos, já que proporciona formas de relação, de interpretação, de pesquisa, de trocas de informação que podem abrir o espaço afetivo e comunicativo. E destas condições cremos que poderão emergir estímulo para um contínuo de questionamento em diferentes níveis de profundidade e interesse.

Retomando os sete artefactos perguntamo-nos, por exemplo: em que medida o estatuto de pensionista terá condicionado o trabalho de Silva Porto? E que importância tem o quadro «Cebolas», afinal, no conjunto da sua obra? A que *necessidade* correspondeu a popularidade do culto da infância e juventude de Jesus Cristo? O que motivou a proliferação da imagem do Menino Jesus de produção indo-portuguesa em diferentes iconografias – *Salvator Mundi*, *Bom Pastor*? ou porque chegaram a ocorrer desvios da sua didática conferindo-lhes o carácter de brinquedos? ou ainda, e neste contexto, porque razão chegou a ser proibida a sua realização por artífices não cristãos?

Ou, ainda: Qual é a relação entre a taça romana e a campanha de César Augusto? Que importância têm, neste contexto, os seus elementos decorativos? Que relevância tem este artefacto no entendimento da ocupação e cultura romana no nosso país? Qual foi a importância do conhecimento dos suportes para entender a pintura de Vasco Fernandes? Como olhar a «Anunciação» uma vez na posse dos dados resultantes de peritagem? E sobre a gaita de foles, que origem lhe podemos atribuir? Poderemos conhecê-la sem conhecer as remotas «Cantigas de Santa Maria» ou a sua produção e uso atuais? Porque se tornou comum a persistência, no nosso imaginário, da configuração da gaita escocesa competindo com a morfologia da portuguesa? Como encontrar na pintura de Josefa de Óbidos a inspiração nos princípios de Santa Teresa de Ávila?

Perguntas como estas poderão ter, quer a montante quer a jusante, distintas motivações e objetivos. E a diversidade de pontos de vista que ilustram pode, por sua vez, motivar a manifestação de interesses por parte dos visitantes, quer nos artefactos quer nos museus.

*A experiência criativa duma visita é pessoal, pois resulta da interceção de dois campos de conhecimento, sendo um deles o mundo interior do visitante/participante. A complexidade do conhecimento que o visitante/participante carrega consigo potencia, assim, uma visita mais criativa. Mas para que esta interceção aconteça, são necessários espaços inbetween, que permitam que o pensamento imaginativo e criativo atue.*

*Os espaços inbetween permitem ao visitante/participante andar por entre as unidades de conhecimento e criar relações entre elas. Se o espaço/terreno de uma exposição é rico e complexo e o espaço interior de um visitante/participante é também rico e complexo, o potencial para uma visita criativa é grande.*

Inês Ferreira (2014: 4-5).

As exposições temporárias que propomos configuram-se a partir das condições inerentes a cada um dos museus envolvidos. A versatilidade procurada para os equipamentos e a economia de gestão dos conteúdos procura atravessar sem perda a diversidade de situações. Para além desta resposta, também nos parece ser relevante a respetiva variação do desenho das exposições em favor de distintas ofertas ao público, isto é, o alívio da carga de formalidade e rigidez habitualmente associada à exposição dos artefactos no museu.

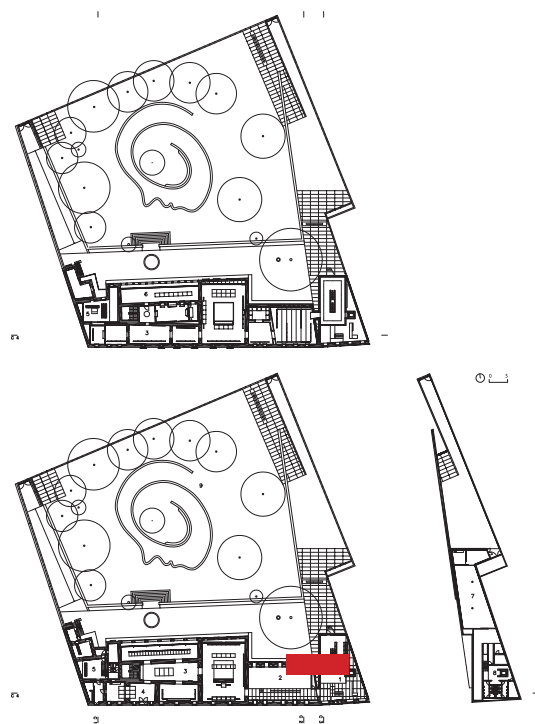
Os museus em aqui em questão apresentam diferentes espaços de acomodação das exposições em regime temporário. Alguns destes espaços estão concentrados numa única sala – como é o caso, por exemplo, dos museus Abade de Baçal (MAB), D. Diogo de Sousa (MDDS), Terra de Miranda (MTM) – outros são distribuídos por salas contíguas, como acontece, por exemplo, no Paço dos Duques de Bragança (PDB), estendendo as possibilidades de circulação.

As características das interfaces tiveram em conta esta diversidade, e procuraram articular cada um dos conjuntos – sete módulos por exposição – de forma a permitir uma utilização eficaz e uma circulação facilitada em benefício da mobilidade geral no espaço mas também do usufruto desta circulação.

Ao servir-se das distintas características e áreas das salas, a distribuição das interfaces pode assim, como retorno, dotá-las de um ambiente vantajoso na perspetiva do aproveitamento da circulação entre os módulos e ter como efeito o reforço das relações sujeitos–sujeitos, sujeitos–artefactos e sujeitos–museu. Pesa neste contexto a ideia dos «espaços entre» como lugar potencial e por por isso privilegiado.

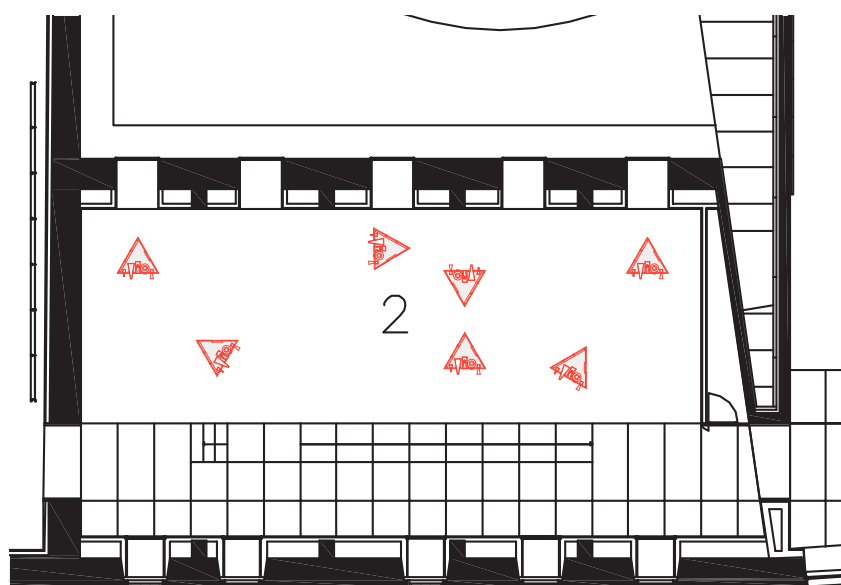
Para tal contribui ainda o facto de as interfaces assumirem a sua equivalência. Uma vez que a exposição não é sujeita a guião, é também isenta de hierarquização, permitindo tirar partido da deambulação dos visitantes. Vejamos a implantação das exposições nos diferentes museus e a distribuição das interfaces nas respetivas salas.





#### Museu Abade de Baçal

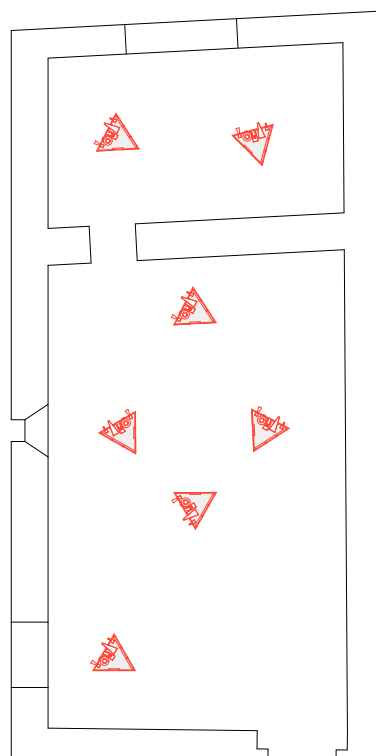
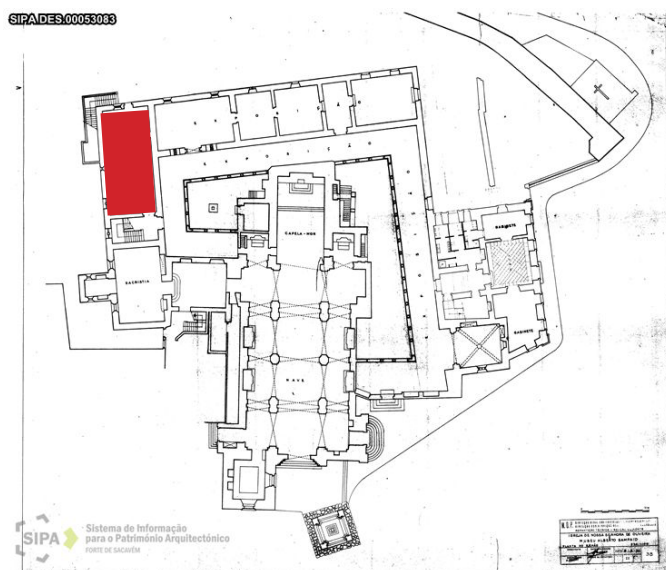
Conforme podemos ver na ilustração, o espaço destinado à exposição no Museu Abade de Baçal é constituído por uma sala situada no rés-do-chão, contígua ao átrio de entrada no museu.

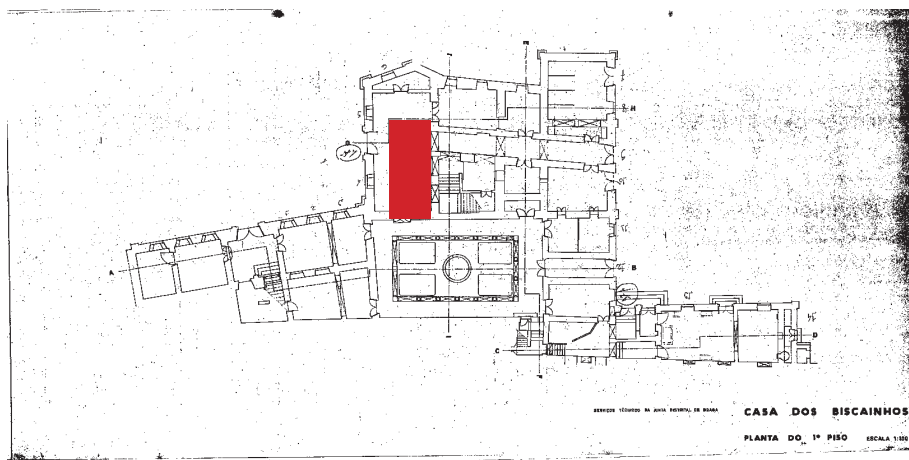




## Museu de Alberto Sampaio

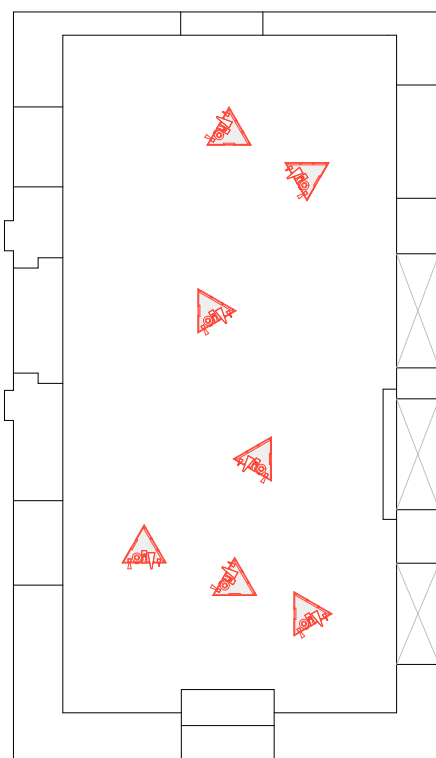
No Museu de Alberto Sampaio, a exposição é acolhida por duas salas comunicantes. As sete interfaces são distribuídas, conforme ilustramos, cinco na sala mais ampla e as duas restantes na sala menor.



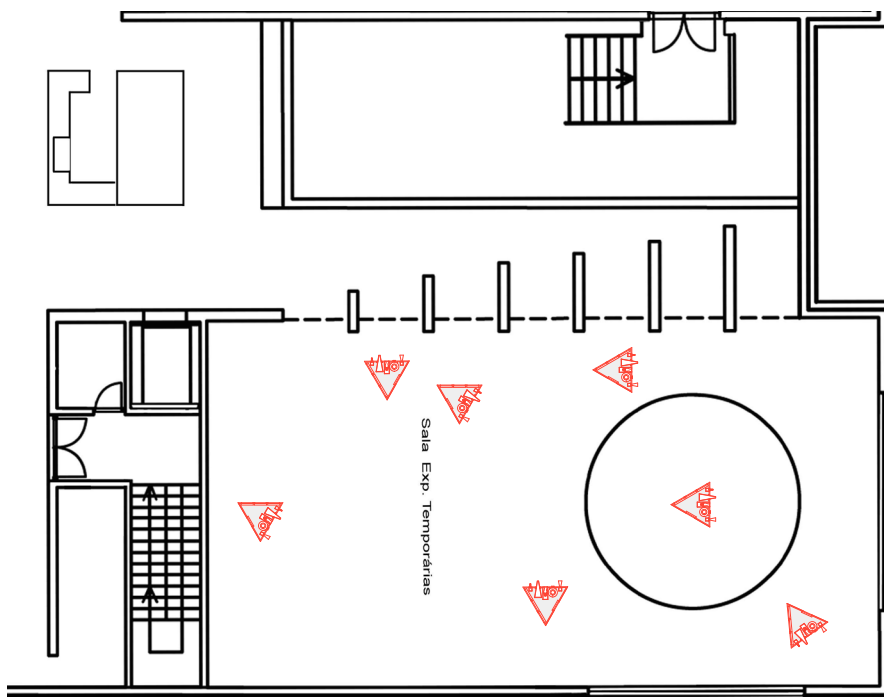
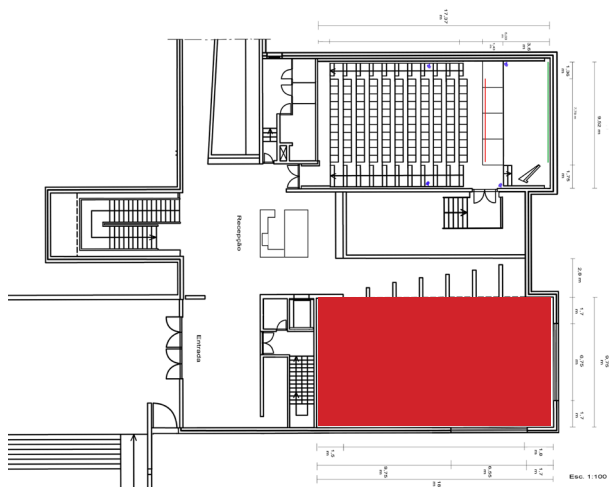


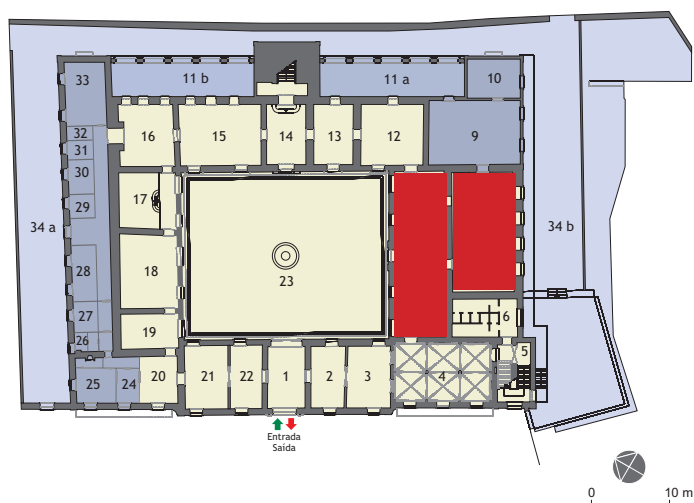
### Museu dos Biscainhos

No Museu dos Biscainhos, a exposição é instalada numa sala única, situada no primeiro piso do edifício.



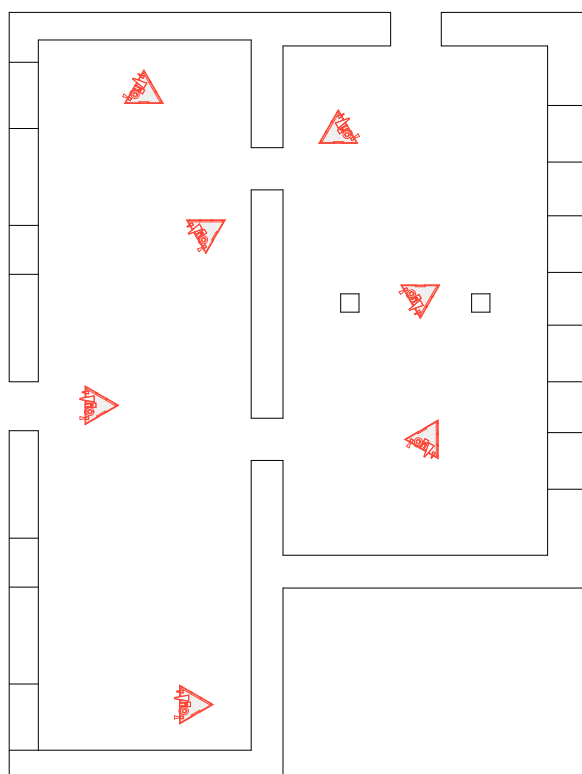
A sala de exposições temporárias do Museu D. Diogo de Sousa localiza-se no primeiro piso e oferece condições privilegiadas de comunicação, entrada e saída de visitantes, permitindo expandir o espaço entre as interfaces.





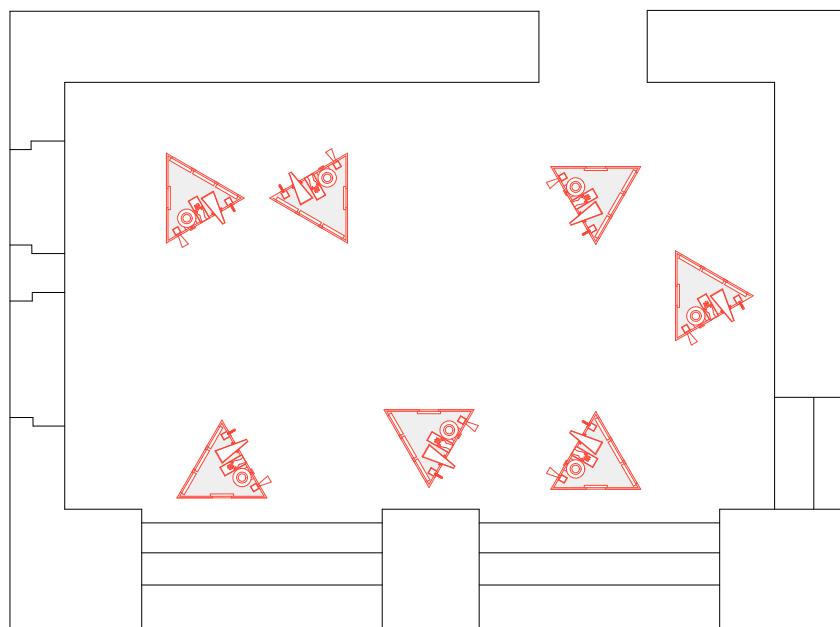
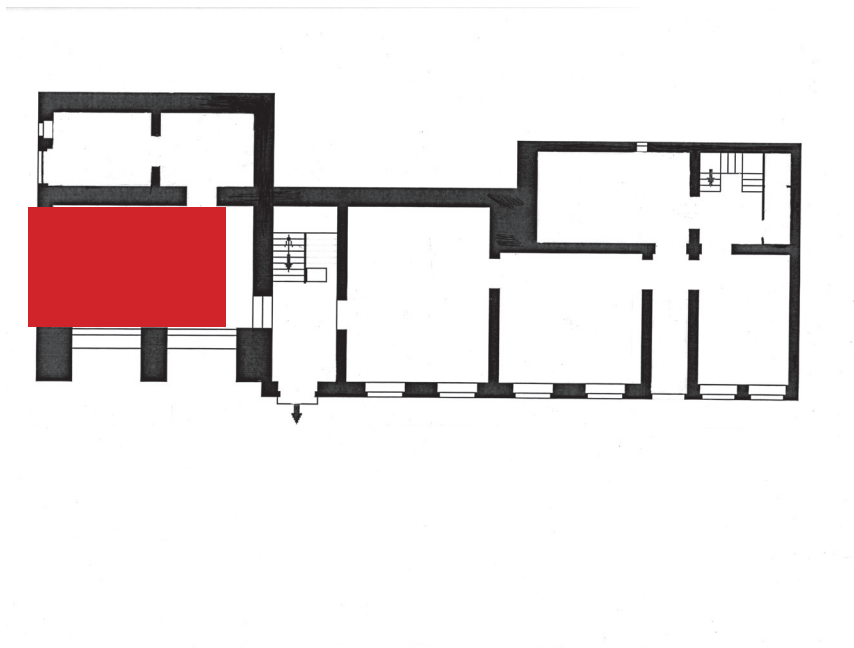
#### Museu de Lamego

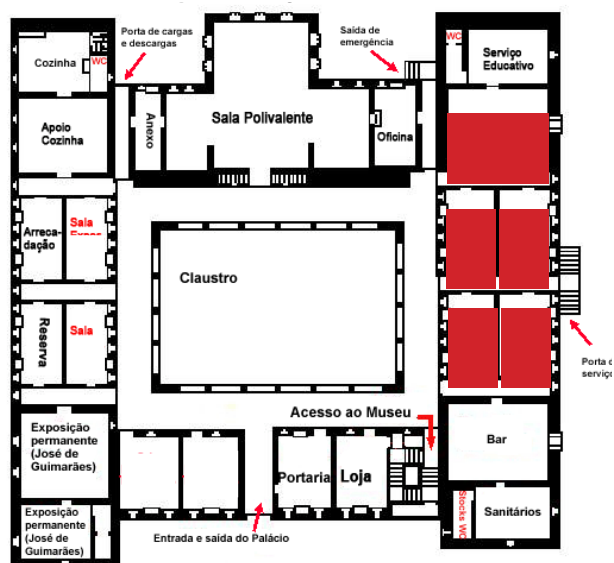
O Museu de Lamego compreende duas salas de exposições temporárias, localizadas em contiguidade no primeiro piso. As interfaces são assim divididas em dois grupos, respetivamente de quatro e três elementos. Esta distribuição confere intervalos significativos entre os módulos, oferecendo espaços amplos à deambulação.



## Museu da Terra de Miranda

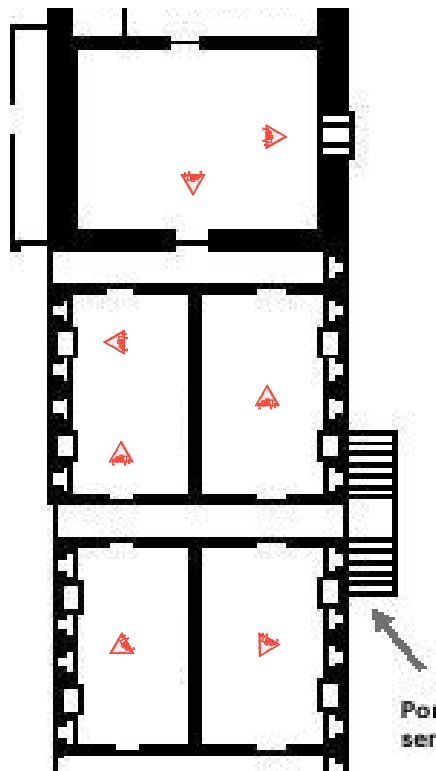
Apresentando uma área mais modesta face aos restantes museus, o Museu da Terra de Miranda acolhe a exposição numa sala que implica maior proximidade entre as interfaces. Tal motivou entre outros fatores, a configuração dos módulos com vista à eficácia da sua resposta quaisquer que fossem as condições de acolhimento das exposições.





#### Paço dos Duques de Bragança

Com características distintas dos restantes museus, o Paço dos Duques de Bragança apresenta no primeiro piso um conjunto de oito salas em diferentes alas do edifício que têm sido confinadas às exposições temporárias. Conforme ilustrado, a exposição ocupa cinco salas e as interações distribuem-se de modos a permitir uma situação contrastante com a dos restantes museus, através do isolamento de alguns dos módulos. Este isolamento não compromete, no entanto, a relação com o todo, pois a contiguidade do espaço recupera-o, ao mesmo tempo que permite expandi-lo.







Para agilizar o nosso exercício, definimos um corpo de trabalho constituído por sete artefactos.



Museu Abade de Baçal:  
«Cebolas» de Silva  
Porto (pintura, 1870–73);

Museu Alberto Sampaio:  
Loudel de D. João I;

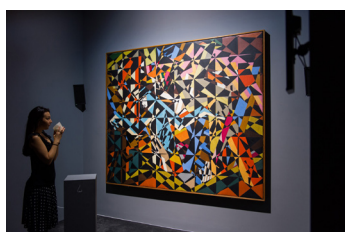
Museu dos Biscainhos:  
Menino Jesus «Salvator  
Mundi» (Séc. XVI–XVII);

Museu D. Diogo de  
Sousa:  
Taça romana (Séc. I aC– I  
dC);

Museu de Lamego:  
«Anunciação» de Vasco  
Fernandes (pintura,  
1506–1511);

Museu da Terra de  
Miranda:  
Gaita de foles;

Paço dos Duques de  
Bragança:  
«Cordeiro» de Josefa de  
Óbidos (pintura, cerca de  
1660–1670).



*Tate Sensorium é uma exposição imersiva com quatro pinturas da coleção Tate. Você pode experimentar sons, cheiros, sabores e formas físicas inspiradas nas obras de arte. A experiência incentiva uma nova abordagem para a interpretação de obras de arte, usando a tecnologia para estimular os sentidos, provocando tanto a memória como a imaginação.*

Installation shot of the IK Prize 2015: Tate Sensorium with David Bomberg's *In the Hold* c.1913–4  
David Bomberg 1890–1957  
*In the Hold* c.1913–4  
Tate. Presented by the Friends of the Tate Gallery 1967  
© Tate  
Photo by Joe Humphrys/Tate Photography  
Disponível em <http://www.tate.org.uk/about/press-office/press-releases/ik-prize-2015-tate-sensorium-opens-tate-britain-today>. Consultado em 12.11.2015.

Considerando este conjunto de artefactos, perguntamos-nos: O que pode fazer sentido oferecer aos visitantes? Que experiências podemos, em concreto, gerar? Quais são as possibilidades? E que resultados esperamos obter? Vejamos, por exemplo:

*O que podemos proporcionar, obter, ensaiar, por exemplo, a partir da pintura «Cebolas» de Silva Porto?*

Apresentar uma cebola para ser observada? Para ser comparada na sua cor, textura, etc, com a cebola pintada? Qual é o odor de uma cebola na realidade? Qual é o odor de uma cebola pintada, isto é, qual é o odor da tinta a óleo? Porque não apresentar uma amostra desta tinta para ser cheirada? Palpada? E porque não desenhar, pintar uma cebola? Usando uma pincelada idêntica à do pintor? Usando outras formas de traçar ou de pintar? coleccionar diferentes expressões? E as assinaturas do pintor? não poderão ser motivo de escrita/desenho? Imitar a assinatura do pintor? Convidar os visitantes a deixar a sua assinatura? E porque não construir um jogo baseado na sua paleta cromática com fins meramente lúdicos?

E como colocar o visitante em contacto com o loudel medieval de D. João I?

Usar amostras de tecidos semelhantes para observar e apalpar? Justapor tecidos novos e tecidos usados? Convidá-lo a contar uma história a partir dos vestígios de uso? Relacionar o artefacto com banda sonora de uma batalha? Especular sobre o peso de D. João I, sabendo que, quando o rei ofereceu o loudel, ofereceu também o seu peso em prata para construção de um retábulo?

*Tomando a escultura do Menino Jesus «Salvator Mundi» da escola indo-portuguesa, o que será pertinente desenvolver?*

Mapear o imaginário do menino Jesus em representações bi e tri dimensionais elucidando sobre a proliferação do tema? Partir do contexto social e religioso que motivou a representação da infância de Cristo e do imaginário popular para convidar à invenção e construção de narrativas? Relacionar as diferentes versões do tema, propondo aos visitantes exercícios miméticos através do seu próprio corpo? Desenhar criativamente novas e pseudo-tipologias para adicinar às iconografias existentes (*Salvator Mundi*, *Bom Pastor*)?

Talvez estes exercícios possam ser elucidativos da convenção e das possibilidades de desvio.

*O que poderá uma taça romana, do tempo de César Augusto, contribuir para a experiência do visitante?*

Porque não explorar em termos etimológicos a função ou a decoração da taça? O que significa «banquete»? O que significa «bucrâneo»? Que significado tem este último como elemento na cultura artística grega mas também no contexto propagandístico romano?

*E a propósito da «Anunciação», pintura de Vasco Fernandes?*

Po que não dar a provar a maçã do conhecimento, símbolo fundacional e fruto abundante em diferentes espécies? E o jogo de linguagem subjacente ao equívoco da maçã bíblica não fornecerá pistas sobre o que significa construir o conhecimento? E as convenções, os códigos, não poderão ser matéria de jogo? Um jogo a partir do quadro de alteração e subversão de escalas, de dimensões das figuras, de posicionamento na composição, de desvio sobre as funções comunicativas? Poderá tal jogo sugerir algumas ideias sobre a norma e o desvio, remetendo para o cerne da pintura em causa e para as diferenças entre a sociedade de então e a de hoje? E a presença de um objeto português numa cena tão vulgar no repertório pictórico da época não poderá ser explorada no sentido de encontrar sinais diferenciadores?

*E uma gaita de foles?*

Apresentar uma réplica desmontável para manusear? Para experimentar tocar? Soprar para sentir o esforço necessário? Explorar o odor do fole para elucidar sobre a importância dos animais no fabrico de instrumentos musicais populares? Escutar exemplos de diferentes gaitas e diferentes repertórios? Jogar com um mapa ilustrativo da distribuição do uso e fabrico de gaitas de foles no país? Explorar histórias de tocadores de gaitas de foles? Convidar a reinventar histórias? A desenhar o instrumento musical personalizando o universo de elementos decorativos? Envolver as memórias dos visitantes solicitando testemunhos?



*Experiencing Van Gogh*

Recentemente, Licia Calvi concebeu e implementou o projeto «Experiencing Vang Gogh», desenvolvendo uma narrativa a partir da vida e obra do pintor e uma experiência interativa com base digital, tendo como destinatários os turistas da região de West Brabant.

Disponível em [https://www.researchgate.net/publication/281898173\\_Experiencing\\_Van\\_Gogh%27s\\_heritage\\_A\\_case\\_study](https://www.researchgate.net/publication/281898173_Experiencing_Van_Gogh%27s_heritage_A_case_study). Consultado em 23.11.2015.

*O mundo do museu está a mudar rapidamente o seu carácter centrado-na-coleção para centrado-na-comunidade e no público. Uma das tendências generalizadas nos museus e nas instituições que tratam do património cultural, além de digitalizar coleções, é a de envolver mais o público a vários níveis: aprofundando o seu compromisso durante a sua visita, através da extensão da experiência de visita para além do museu físico e do envolvimento do público na geração de conteúdos. A tecnologia desempenha um papel cada vez mais importante neste envolvimento.*

Disponível em <https://museumsandcrowds.wordpress.com/>. Consultado em 23.11.2015.

Numa entrevista anónima ao Le Monde, o «filósofo mascarado» (Michel Foucault) referia-se nestes termos à ideia de curiosidade:

*A curiosidade é um vício que foi estigmatizado alternativamente pelo cristianismo, pela filosofia e mesmo por uma certa concepção da ciência. Curiosidade, futilidade. A palavra, no entanto, me agrada; ela me sugere uma coisa totalmente diferente: evoca “inquietação”; evoca a responsabilidade que se assume pelo que existe e poderia existir; um sentido agudo do real mas que jamais se imobiliza diante dele; uma prontidão para achar estranho e singular o que existe à nossa volta; uma certa obstinação em nos desfazermos de nossas familiaridades e de olhar de maneira diferente as mesmas coisas; uma paixão de apreender o que se passa e aquilo que passa; uma desenvoltura, em relação às hierarquias tradicionais, entre o importante e o essencial. Sonho com uma nova era da curiosidade. Temos os meios técnicos; o desejo está aí; as coisas a saber são infinitas; existem as pessoas que podem empreender esse trabalho. De que se sofre? De muito pouco: de canais estreitos, afunilados, quase monopolistas, insuficientes. Não se deve adotar uma atitude protecionista para impedir que a “má” informação invada e sufoque a “boa”. É preciso antes multiplicar os caminhos e as possibilidades de idas e vindas. Nada de colbertismo nesse domínio! O que não quer dizer, como se acredita frequentemente, uniformização e nivelamento por baixo. Mas, pelo contrário, diferenciação e simultaneidade de diferentes redes.*

In “O filósofo mascarado” (entrevista com C. Delacampagne, fevereiro de 1980), Le monde, N.º 10.945, 6 de abril de 1980.

Disponível em [https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1293228/mod\\_resource/content/1/O\\_Filosofo\\_Mascarado.pdf](https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1293228/mod_resource/content/1/O_Filosofo_Mascarado.pdf). Consultado em 14.6.2013.

## *E a pintura setecentista de Josefa de Óbidos, o «Cordeiro» ?*

Proporcionar uma experiência tátil a partir do referente com amostras de diferentes tipos de lã? o carneiro merino da pintura poderá ser comparado com outras espécies autóctones? E a ideia de sacrifício? O *agnus dei* como símbolo de uma prática extinta? E o sacrifício de animais a par com o sacrifício de seres humanos, ainda hoje em prática? Propor a exploração deste tema mediante perguntas, narrativas, opiniões? E a pintora, não poderá ser explorada a sua biografia, nos seus traços especificamente ligados à aprendizagem da pintura com o pai, para focar a transmissão do conhecimento? Através de perguntas? Sugerir desenhos interpretativos, tal como a pintora realizou pinturas de cópia? Ensaiair de forma lúdica diferentes relações da figura com o fundo? Ou jogar com fragmentos de diferente índice de representação baseados em pinturas com o mesmo tema? De diferentes pintores?

As possibilidades de desconstrução destes objetos e de criação de extensões interrogativas e narrativas a seu propósito – quer remetendo diretamente para as suas marcas físicas e semânticas quer retirando delas mote para ampliar relações especulativas – parecem ter potencial significativo na dupla construção biográfica dos interlocutores envolvidos: os visitantes e os artefactos.

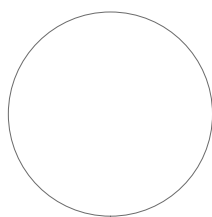
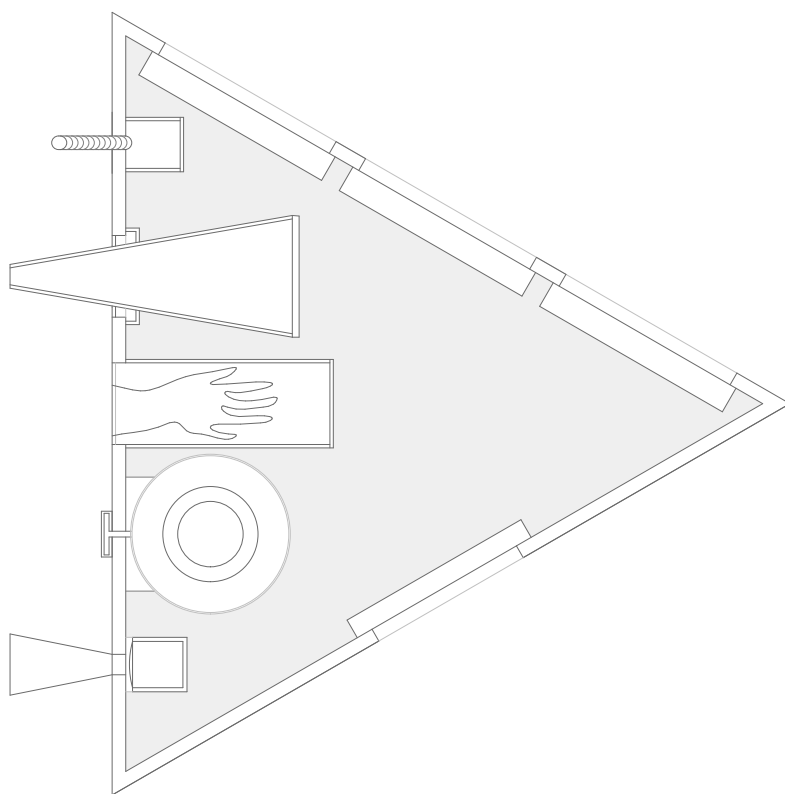
E o encontro entre os interlocutores parece-nos exigir, por um lado, a abertura da relação em termos quantitativos, multiplicando os canais de diálogo; por outro lado, sugerir o seu alargamento em termos qualitativos, solicitando diferentes modalidades. Motivados por esta necessidade de abertura, concebemos uma interface como instrumento de mediação, procurando multiplicar as vias de diálogo com os artefactos, comunicá-los num campo multifacetado e heterogéneo, assumindo a complementaridade na informação e integrando a sua condição fragmentária na construção do conhecimento.

## INTERFACES

Cada uma das interfaces que propomos é constituída por três planos construídos em madeira – as faces de um prisma triangular. Este prisma é equipado com um conjunto de meios tecnológicos e funciona como módulo expositivo autónomo, necessitando apenas de alimentação elétrica para ativar o equipamento.

**Módulo prismático**  
com base triangular equilátera  
composto por três painéis:  
Altura — 220 cm  
Largura — 115 cm

Planta





## Primeira face

Através de uma abertura no painel, o artefacto é alojado com vidro protetor para evitar o contacto direto.

A primeira face expõe o artefacto na ausência de qualquer elemento mediador. Neste plano, prescinde-se de quaisquer referências, permitindo ao visitante o contacto direto. Nos museus, os visitantes encontram habitualmente os artefactos acompanhados de uma ficha técnica que fornece os dados considerados essenciais no domínio do inventário, como «título», «data», «técnica», «autor», por vezes acrescidos da «descrição» e de outros textos que estendem e sintetizam a informação.

Propomos que esta informação seja integrada num outro nível de comunicação, libertando assim o artefacto para uma relação aberta com o seu interlocutor. Propomos assim, neste primeiro painel, um âmbito de exposição do artefacto que caminha no sentido de o reduzir, digamos, ao seu *estado zero*, assim como reduzir o seu encontro com o visitante ao *grau zero* da mediação. Recuperamos, o depoimento de C.S. Lewis para ilustrar o espaço de *possibilidade* que este nível da interface pode instalar, já que admite tantas formas de relação com o artefacto quantas se queiram ativar:

“Temos de usar os nossos olhos. Devemos olhar e continuar a olhar até termos, de certeza certa, visto o que ali está. Sentamo-nos em frente do quadro para que ele nos faça algo, não para fazermos algo com ele. A primeira exigência que nos faz uma obra de arte é a da entrega. Olhar. Escutar. Receber. Retirarmo-nos do caminho. (E não vale a pena perguntarmo-nos primeiro se a obra à nossa frente merece essa entrega, porque, antes de nos entregarmos, é impossível sabê-lo)” (2006: 32-33)

Delegando nos sujeitos e nos objetos em confronto a responsabilidade de estabelecer a ligação, este espaço de relação *a sós* entre os visitantes e os artefactos pretende assumir uma abertura à experiência estética. Por outras palavras, estimula-se a disponibilidade dos interlocutores, favorecendo um contexto no qual é dada a oportunidade: i) ao objeto, de exercer uma presença plena, isto é, de se oferecer *em si mesmo*, através dos seus materiais, texturas, formas, cores, etc; ii) ao sujeito, de estabelecer uma relação aumentada na vertente não verbal.





Na perspectiva de estimular a experiência subjetiva, o âmbito expositivo deste painel procura valorizar a relação sensorial, uma vez subtraída qualquer referência textual. Recordamos, a este propósito as palavras de Rudolph Arnheim, preocupado com os efeitos da sobrevalorização do uso do verbo e do número, em detrimento do uso dos sentidos :

“É necessário ressuscitar em nós a consciência das funções vitais que a arte preenche. E em última análise isto exige uma valorização geral da atividade sensorial, da qual a arte é a flor mais bela. Subestimar a arte é apenas uma das consequências particulares de subestimar os sentidos. ” (1997: 139-140).

*Basta que recordemos a influência que as obras de arte exercem sobre a consciência social para nos darmos conta de que a imaginação descreve nelas um círculo tão completo como o que traça ao materializar-se num instrumento de trabalho.*

Lev Vigotsky (2009: 27).

Se este é o lugar reservado para fruir, para contemplar o artefacto, também pode ser o lugar para o anotar, para o desenhar, para escrever sobre ele, para conversar «à sua frente».

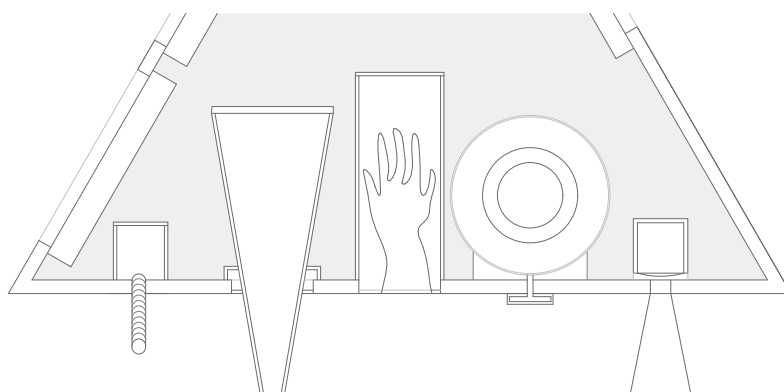
Ademais, esta experiência isolada e emancipada está também sujeita ao contágio das experiências contíguas. É que, se, por um lado se oferece um espaço propício ao «coro de emoções e consequentes sentimentos» (Damásio, 2010:314) que ocorre incondicionalmente sob o efeito de quaisquer «imagens conscientes», ele não se reduz a esta oferta – na medida em que está inserido num contexto expositivo alargado.

Assim, este lugar confinado ao artefacto poderá beneficiar também a implicação dos visitantes numa outra perspectiva, na retoma do domínio verbal. A exclusão à partida de intermediários na relação entre os objetos e os sujeitos poderá contribuir para o preenchimento desta ausência a dois níveis: i) Ao nível do diálogo intrasubjetivo; ii) Ao nível do diálogo intersubjetivo, provocando a conversa entre visitantes. Estas duas possibilidades são, aliás extensíveis ao espaço geral da exposição.

Neste contexto, como iremos ver mais à frente, a circulação do público poderá beneficiar o envolvimento dos visitantes



## Segunda face





Alojamento de cinco dispositivos acionadores de estímulos, ativados pelo utilizador (da esquerda para a direita):

Dispositivo # 1.

Estímulos olfativos: um mecanismo interno produz estímulos olfativos, conduzidos para o exterior através de um canal com um terminal para aproximação do nariz. Esta aproximação aciona o mecanismo.

Dispositivo # 2.

Estímulos visuais: um elemento cónico sobressai do painel e convida o utilizador a aproximar os olhos, dirigindo o olhar para um ecrã que contém informação visual exibida em contínuo.

Dispositivo # 3.

Estímulos tácteis: um orifício permite a entrada da mão numa luva que conduz a uma experiência táctil, mediante a palpação de materiais, superfícies, amostras.

Dispositivo # 4.

Estímulos gustativos: um dispositivo automático doseador permite, mediante o seu acionamento através de sensor por parte do utilizador, obter um artigo para degustação/mastigação/ingestão

Dispositivo # 5.

Estímulos auditivos: um elemento cónico de proporção idêntica ao utilizado no dispositivo da visão, mas com implantação invertida, convida o utilizador a aproximar o ouvido esquerdo ou direito e funciona como canal para um emissor sonoro.

A ordem que propomos – olfacto, visão, tacto, paladar, audição – procura, como veremos mais à frente, contrariar expectativas e hierarquias, diluir o primado, por exemplo, da visão sobre o olfacto. Pelo contrário, alternando entre emissores de estímulos recebidos pelos fotorreceptores e quimiorreceptores, parece-nos sair beneficiado o envolvimento dos utilizadores, já que se valoriza a experiência sensorial na sua globalidade.

A segunda face propõe um relação com e a partir do artefacto na qual o visitante é envolvido numa experiência sensorial que pro-

cura valorizar a receção pelos cinco sentidos: visão, tacto, audição olfacto, paladar. Cada um dos cinco dispositivos produz estímulos a partir de informação sintetizada e baseada no universo *biográfico* dos artefactos expostos.

Esta informação é organizada através da desconstrução e mapeamento dos artefactos, considerando a sua vertente material e imaterial, no seu âmbito específico e o seu contexto, podendo este alargar-se tanto quanto o justifiquem a necessidade e pertinência de encontrar relações criativamente possíveis.

Trata-se de explorar os artefactos no sentido de aumentar as suas relações criativas, abrindo um leque permeável de possibilidades que, neste contexto de diálogo entre sujeito e artefacto, pode, num dos extremos permitir mais a expressão do primeiro interlocutor e, no outro, ser mais permeável ao segundo, como adiante iremos ter oportunidade de ver.

*Uma grande obra, como um parque,  
é composta de átomos e oceanos,  
gotas de água e montanhas.*

Michel Serres (2009: 240).

O alinhamento dos dispositivos: i) olfacto – ii) visão – iii) tacto – iv) paladar – v) audição, procura contrariar as expectativas criadas e que replicam continuamente a hierarquia instituída pelo hábito. Cremos assim abrir um espaço mais disponível para «o corpo misturado» proposto por Michel Serres (2009).

Desmontando a sequência expetável do uso dos sentidos, e nomeadamente separando as associações entre eles – por exemplo os sentidos químicos, olfacto e paladar, aparecem intercalados – abrimos de forma significativa as possibilidades de receção, fora de quaisquer constrangimentos disciplinadores. Investimos assim numa relação que, se por um lado valoriza a atenção aos artefactos, por outro, valoriza a experiência dos visitantes, já que são eles que justificam o todo o empreendimento. Neste contexto, este nível de mediação tem como destinatários privilegiados:

- a) Público infantil;
- b) Público juvenil;
- c) Agregado familiar.

A ambivalência relativamente ao público procura assumir o diálogo sujeito-objeto e sujeito-sujeito de forma abrangente e estimular, para além da experiência individual, a relação social dos visitantes.

Os interesses de quem visita o museu — crianças, jovens, famílias — confirmam que o seu envolvimento social e biográfico, o convite à expressão do seu imaginário e ao uso das suas capacidades criativas motorizam a experiência da visita. Então, e pensando especialmente em quem menos visita os museus, os meios e os modos ao dispor do encontro entre sujeitos e objetos devem equacionar-se bilateralmente de forma ainda mais reforçada.

*O que propomos em cada um dos dispositivos?*

Através das ações — cheirar, observar, palpar, degustar, escutar — em interação com os dispositivos implementados neste painel, alinhamos um conjunto de experiências sensoriais:

Pretendendo com estes meios fomentar ações exploratórias, o artefacto é o ponto de partida para ativar um diálogo que se quer produtivo. Tal implica, no nosso entender, a) o estabelecimento de um conjunto de relações no plano material e no plano semântico dos objetos em si mesmos mas também na sua periferia e, b) o envolvimento das motivações e capacidades dos sujeitos na ultrapassagem do mero acesso aos objetos.

Por outras palavras, o encontro entre ambos deve proporcionar aos públicos uma experiência de visita como meio mas também como fim em si mesmo, como experiência autónoma, válida em si mesma e não secundarizada ou limitada por qualquer programa.

Como vemos, a informação a partir da qual podem ser sintetizados os meios e processos de estímulo, pode estar relacionada com o artefacto nos seguintes termos:

- a) Temáticos: extraíndo ideias e referências;
- b) Técnicos: anotando procedimentos tecnológicos e técnicos, hábitos e contingências históricas;
- c) Materiais: utilizando amostras e referências da origem, produção, doméstica ou industrial; marcas e efeitos do tempo, etc;
- d) Funcionais: informação relacionada com a forma-função, com as aplicações e as tarefas ou ações associadas, dos contextos e efeitos de uso, dos hábitos que lhe estão associados;

e) Autorais: considerando dados relativos ao autor, à sua biografia, ideologia, idiossincrasias, etc;

f) Contextuais: partindo, no plano sincrónico e diacrónico, de informação diferenciada e comparada, inerente às diferentes áreas do saber e a distintas disciplinas, da engenharia à gastronomia, da economia à psicologia.

Cada um dos estímulos sensoriais propostos procura atuar como meio para aceder ao universo biográfico dos artefactos e dos autores, mas também como fim em si mesmo, proporcionando uma experiência que pretendemos suficientemente marcante.



Dispositivo #1  
Estímulos olfactivos  
Exemplo 1



Cebolas de Silva Porto



## Dispositivo #1

Estímulos olfactivos:

Propomos relações olfactivas a partir de sínteses químicas: experimentar o odor dos artefactos, dos materiais que o compõem, de materiais e matérias direta ou indiretamente com ele relacionados:

Exemplo 1: inalar odor de cebola, referente da pintura «Cebolas» de Silva Porto

Sobre o odor da cebola

As cebolas (*Allium cepa*) contêm compostos de enxofre responsáveis pelo seu forte cheiro. Estas plantas contêm ainda uma elevada concentração de aminoácidos, especialmente cisteína (que contém enxofre). No entanto nem a cebola nem o alho têm odor antes de ser cortados. Apenas quando se inicia o corte de uma cebola a quebra das paredes celulares põe os aminoácidos em contacto com enzimas, desencadeando-se uma série de reacções químicas que conduzem à formação de compostos de enxofre volatéis: o disulfureto de alilo propilo ( $C_6H_{12}S_2$ ).

No caso das cebolas a acção enzimática sobre os aminoácidos origina a formação do óxido de tiopropionaldeído ( $C_3H_6OS$ ) que é um agente lacrimojante e logo responsável pela nossa “tristeza”.

Ciência Viva. <http://www.cienciaviva.pt/docs/itqb%20cebolas.pdf>

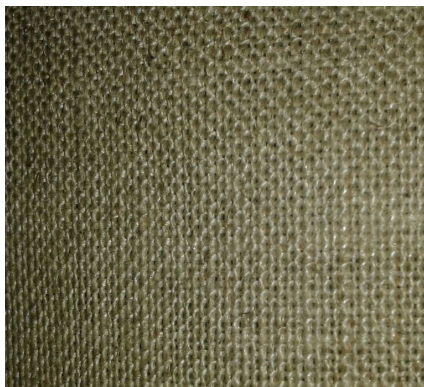
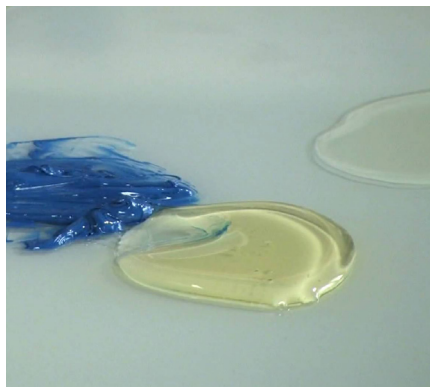


hipóteses. a partir do quadro *Cebolas*





hipóteses. a partir do quadro *Cebolas*







## Dispositivo #2

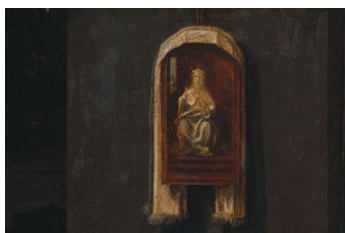
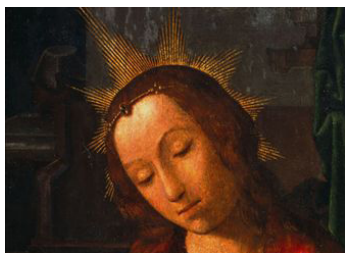
Estímulos visuais:

Propomos relações visuais com diferentes tipos de imagem em suporte digital: visionar imagens estáticas e em movimento, fotografias, sequências filmicas, relacionadas direta e indiretamente com os artefactos e com o seu âmbito de fabrico e uso; visionar e interagir com imagens emitidas desenvolvendo jogos visuais a partir de informação geométrica, cromática, fornecida pelo artefacto.

Exemplo 2: observar sequência de detalhes da pintura «Anunciação» de Vasco Fernandes isolando os elementos iconográficos

Sobre a pintura e a iconografia

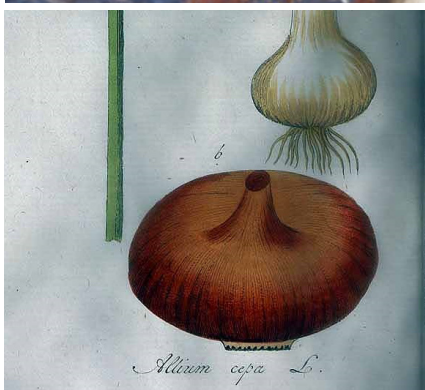
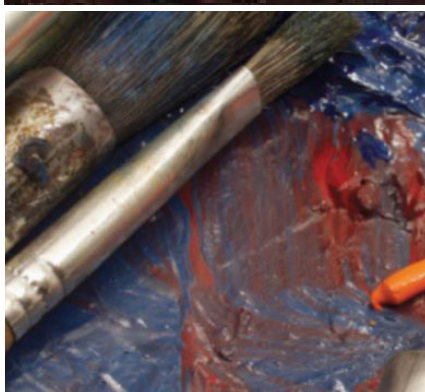
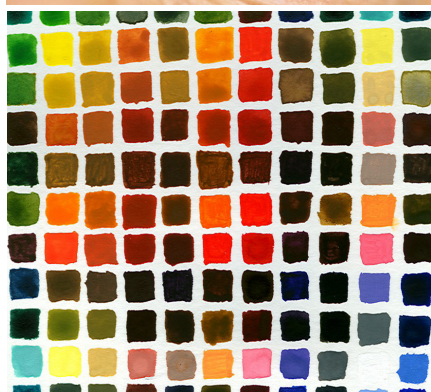
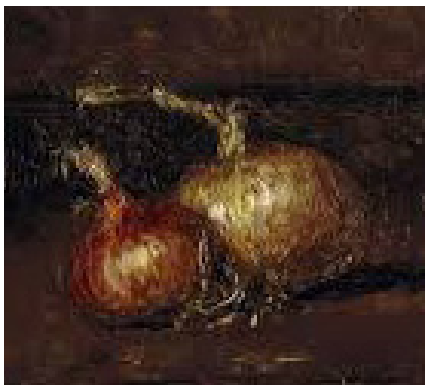
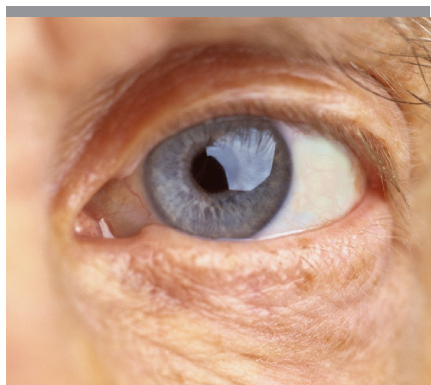
*O anjo Gabriel, a trazer a mensagem do Céu, e a Virgem que religiosamente o escuta. O anjo, ajoelhado, segurando com a mão esquerda o ceptro de ouro e um pergaminho triplamente selado (podendo observar-se no terceiro a contar da esquerda, a Santíssima Trindade, concretamente Cristo crucificado, o busto de Deus Pai e a Pomba do Espírito Santo), apresenta à Virgem a mensagem aí inscrita. O anjo impõe a sua presença através do olhar e da verticalidade do braço esquerdo, que indica a presença divina em forma de pomba. Isto passa-se dentro de uma habitação povoada por objectos de efeito decorativo ou de uso quotidiano. No medallhão colocado na parede do fundo, Eva segura a maçã com a mão esquerda, indicando com a mão direita a Virgem. Ainda na parede do fundo, na parte superior, surge a representação miniatural em grisalha de três personagens identificadas com os temas do Antigo Testamento: o Profeta Ezequiel; Gedeão e o velo Probatório, e, muito provavelmente, Moisés e a Sarça Ardendo. À direita, junto do armário mural, num pequeno quadro, a figura do Padre Eterno. Aparece ao centro da composição um fogareiro, um elemento tipicamente português. Uma janela aberta, colocada ao fundo, do lado esquerdo, faz-nos a ligação com o exterior, onde figuram algumas construções de características flamengas.* Matriznet



Anunciação de Vasco Fernandes (detalhes)

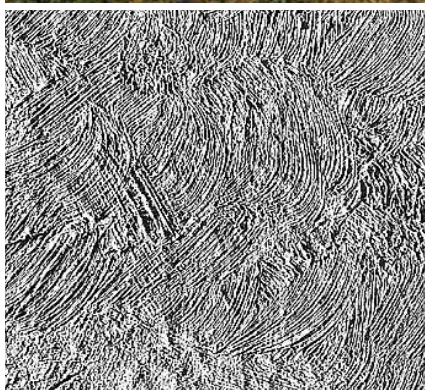
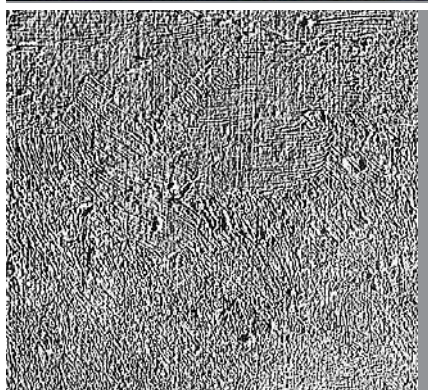
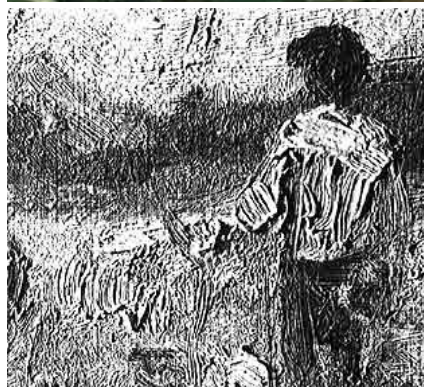
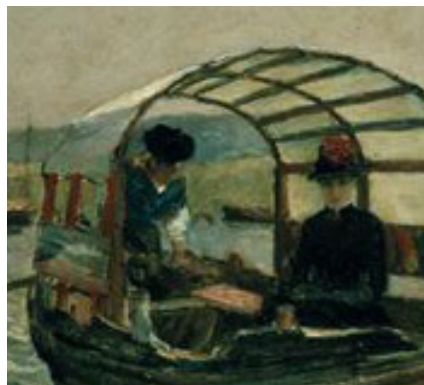


hipóteses. a partir do quadro *Cebolas*





hipóteses. a partir do quadro *Cebolas*



Portugal

1881

*S. Porto*

*S. Porto*

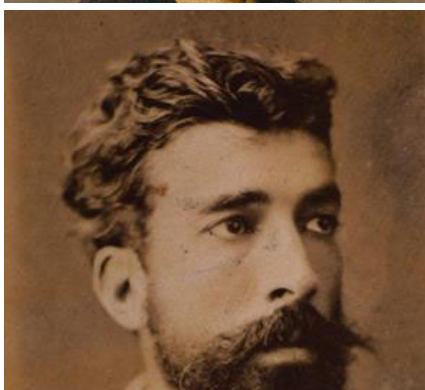
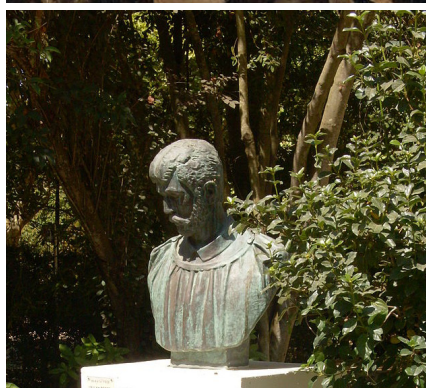
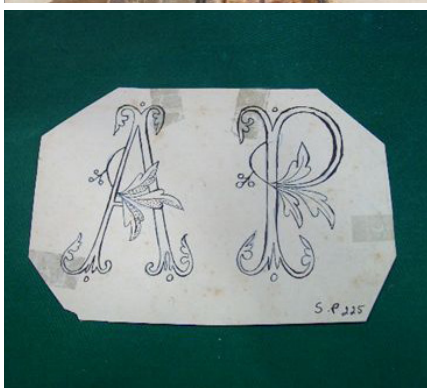
1882

*S. Porto*

*S. Porto*







### Dispositivo #3

Estímulos tácteis

Exemplo 3



Cordeiro de Josefa de óbidos



Ovino de raça merina



Amostra de lã merina

### Dispositivo #3

Estímulos tácteis:

Propomos aos visitantes relações tácteis com artigos do universo físico e químico através de uma luva: palpar materiais e matérias relacionadas direta ou indiretamente com os artefactos, com o seu contexto de fabrico e uso; por exemplo, palpar tecidos, palpar tintas numa paleta, palpar matéria orgânica.

Exemplo 3: palpar uma amostra de lã de carneiro merino, a propósito da pintura «Cordeiro» de Josefa de óbidos.

Sobre a lã merina

*Estes ovinos de lãs finas teriam chegado à Península com as viagens de Fenícios, Gregos e Cartagineses, nas suas jornadas de comércio vindos das regiões de Tiro, Cartago, Ásia Menor e Norte de África, onde havia animais de lãs finas, base do fabrico de tecidos e tapeçarias muito apreciadas naquelas recuadas épocas. Os Merinos Brancos caracterizam-se pela qualidade da sua lã e pela sua extraordinária rusticidade. Esta última permite-lhes suportarem as condições difíceis em que vivem, em regiões sujeitas a grandes amplitudes térmicas e a uma fraca e irregular queda de chuva, que compromete a sua alimentação durante largos períodos do ano. O Merino Branco é produtor de lã fina, muito frisada, sugosa e de toque suave, o que lhe confere o primeiro lugar entre as lãs nacionais. Embora a desvalorização da lã relativamente a outros produtos do ovino, prevalece o interesse pelo seu melhoramento. A fibra de lã da raça merina diferencia-se das fibras produzidas por outras raças pela sua elevada qualidade devido a um conjunto de propriedades como a sua espessura (diâmetro da fibra), o seu comprimento, a sua elasticidade (fibra helicoidal) e a sua resistência, que a colocam como uma das melhores fibras para tecer.*

Associação Nacional de Criadores de Ovinos de Raça Merina



**hipóteses.** a partir do quadro *Cebolas*

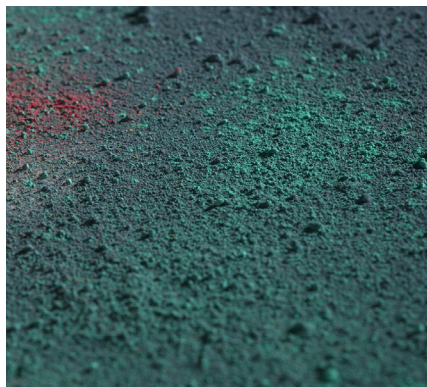
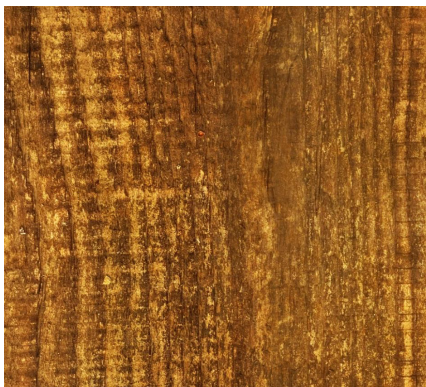




**hipóteses.** a partir do quadro *Cebolas*







Dispositivo #4  
Estímulos gustativos  
Exemplo 4



«Taça romana»



Molho «Flor de Garum»

## Dispositivo #4

### Estímulos gustativos

Propomos estímulos gustativos através de artigos culinários sintetizados: degustar um rebuçado, uma pastilha elástica, uma goma aromatizada, degustar um ingrediente culinário, um condimento, etc; à semelhança dos anteriores, as referências a usar neste domínio podem ter origem no campo restrito do artefacto ou convocar o seu contexto, podendo alargar-se em associações de ideias que proporcionam, por sua vez, narrativas inesperadas, emoções e sentimentos que podem aumentar a perceção no visitante do espaço biográfico, o seu e o do artefacto.

Exemplo 4: A partir de «taça romana», sintetizar artigo baseado na «Flor de Garum»

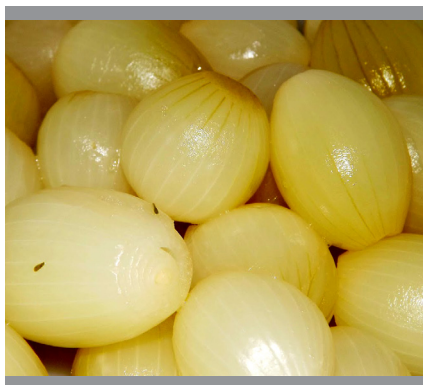
*Estas peças estavam presentes em todos os domínios da vida quotidiana, com especial destaque para as usadas como baixela de mesa. [...] a riqueza decorativa desta taça não deve, porém, fazer esquecer que este género de materiais era realmente usado, se não quotidianamente, pelo menos nos grandes banquetes.* Rui Morais (2002:169)

*Nas Universidades de Cádis e Sevilha, em Espanha, um grupo de especialistas em história, arqueologia e tecnologia dos alimentos desenvolveu um curioso projecto de reconstrução e reprodução experimental do processo de elaboração do famoso garum, um molho de peixe em nome do qual os romanos moviam montanhas. Apellido de “Flor de Garum” e premiado em vários festivais, o produto já foi testado por chefs, voltando a desafiar os paladares ibéricos. É intrigante que poucos produtos alimentares romanos tenham sobrevivido até aos nossos dias, mas, na verdade, ainda desconhecemos muito sobre o regime alimentar do período romano. E isso vai mudar.*

António Luís Campos <http://nationalgeographic.pt/index.php/artigos-arquivados/arquivo/73-162/272-o-que-comiam-os-romanos>

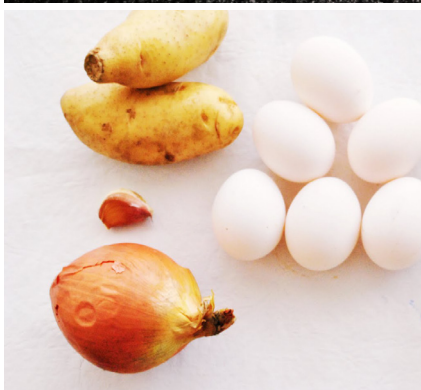


hipóteses. a partir do quadro *Cebolas*

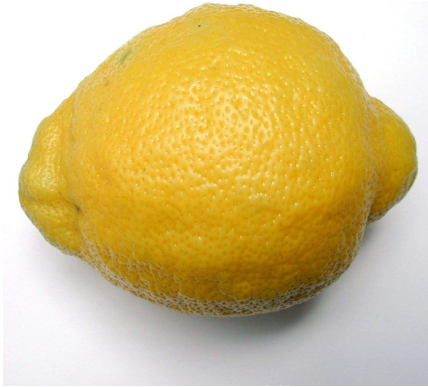




**hipóteses.** a partir do quadro *Cebolas*



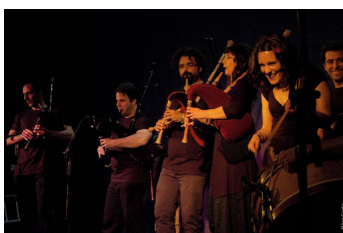




Dispositivo #5  
Estímulos auditivos  
Exemplo 5



Gaita-de-foles mirandesa



Orquestra de Foles. [http://www.gaitadefoles.net/OrquestraFoles/fotos\\_slide.htm](http://www.gaitadefoles.net/OrquestraFoles/fotos_slide.htm)

## Dispositivo #5

### Estímulos auditivos

Propomos aos visitantes a audição de sons direta e indiretamente relacionados com os artefactos, com o seu âmbito material e conceptual de fabrico, função, caracterização, contexto de uso. Escutar trechos musicais extraídos de autores e peças de referência sincronica e diacronicamente relacionados com o artefacto, com o seu autor e com outros agentes nele envolvidos.

Exemplo 5: no caso da Gaita-de-foles mirandesa, escutar trechos musicais interpretados por gaiteiros, escutar pequenas narrativas sobre a gaita-de-foles na voz dos seus construtores e de outros atores na dinamização do testemunho, escutar sons diferenciados e conjugados, explorando os diferentes contextos sociais e culturais de uso do instrumento musical.

*A Orquestra de Foles é um projecto musical da Associação Gaita-de-Foles: uma formação composta por instrumentos tradicionais onde se incluem meia dúzia de gaitas e um trio de percussão. Jogando com ritmos improváveis, arranjos arrojados e repertório diversificado, é um grupo capaz de, com um sopro, levar a gaita-de-foles ao lugar de destaque que merece.*

*Na rua ou no palco, esta sinfonia de foles, ponteiros, roncos, peles e aros, promete o rigor de uma orquestra com a irreverência dos gaiteiros.*

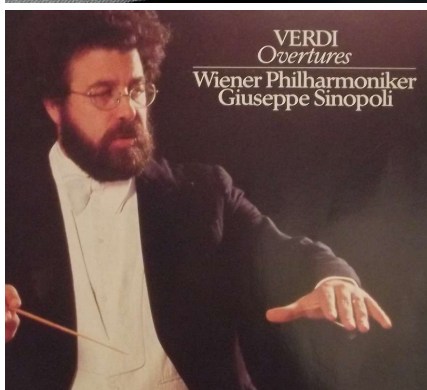
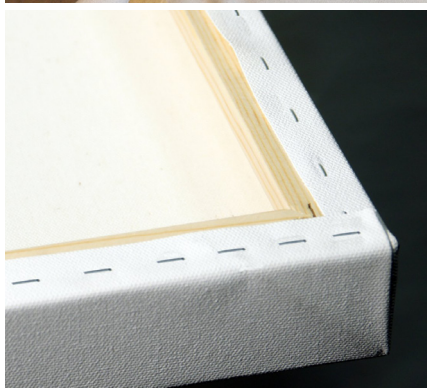
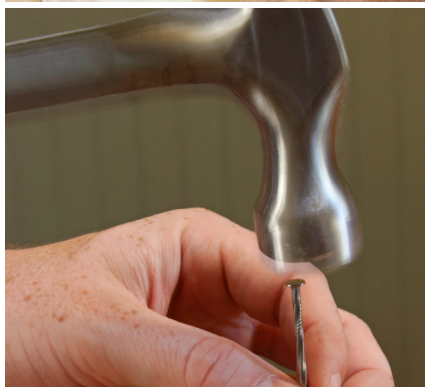
*Continuando o percurso de outras bandas como Gaitafolia e Cornes, a Associação Gaita-de-Foles lança mais um projecto para mostrar este instrumento e as suas potencialidades.*

*Desde a sua criação, a Escola da Associação tem cumprido o seu papel de ensino e divulgação da gaita-de-foles, e tem vindo a formar uma nova geração de gaiteiros – conscientes da diversidade e riqueza do instrumento, conhecedores da sua história e abertos à inovação.*

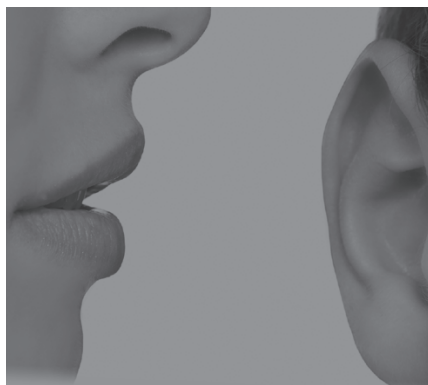
Associação Portuguesa para o Estudo e Divulgação da Gaita-de-foles. Disponível em <http://www.gaitadefoles.net/OrquestraFoles/default.htm>.



hipóteses. a partir do quadro *Cebolas*



**hipóteses.** a partir do quadro *Cebolas*



O Pintor e o Sol

O Sol nasceu. Grande. Ao contrário da grande parte das coisas que nascem pequenas e que nascem uma só vez na vida, o sol nasce grande e todos os dias. O pintor nasceu. Pequenino. Pequenino como nascem todos os meninos antes de serem pintores ou

outra coisa na vida. Como todos os meninos que nascem e crescem, o menino que ainda não era pintor começou a ver tudo à sua volta e querer ver mais longe. Disseram-lhe para não olhar o sol olhos nos olhos. Talvez até lhe tenham dito para não andar com a

cabeça ao sol. O sol é perigoso, diziam. Como é que uma coisa tão pequena, mais pequena do que eu – pensava o menino que ainda não era pintor – mais pequena até do que a ponta do meu dedo à frente dos meus olhos... como pode ser tão grande, tão forte

ou até perigosa? Foi então que olhou a pequena bola gigante olhos nos olhos. Foi então que percebeu que havia mais coisas a entender e entendeu que havia muito mais coisas a perceber: Como é que o sol chega à terra sem a queimar? como é que o sol entra nas

casas se não cabe nas portas? E descobriu que o sol enviava os seus raios luminosos, coisas tão visíveis que mal se vêem. Lançava a sua luz banhando tudo e todos, enviava os seus raios finos meterem-se fosse onde fosse, atravessando descaradamente a

maior vidraça, pressentindo o mais pequeno buraco da casa. Inquieto e irrequieto o rapaz que era quase pintor, começou a reparar que tudo era sempre igual à sua volta, mas sempre diferente. O verde cambiante das folhas, o brilho das gotas de chuva,

as cores quase palpáveis do ar. Nada de mais, pois se a sua mãe o tinha dado à luz! Passeava por entre pomares dourados, comia maçãs e fazia esculturas com os caroços. Tinha tudo nas mãos, estava tudo nos seus olhos. Via tudo, tudo, via acima de

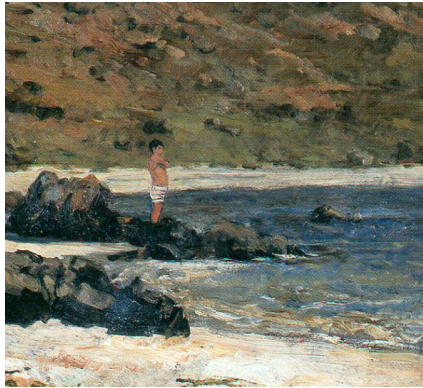
tudo que tinha olhos, que podia fazer com eles jogos infinitos. Pouco ou nada dizia: sorria aos pássaros, franzia o sobrolho ao vento, arregalava os olhos às sombras. O sol estava mais forte do que nunca e o pintor entusiasmado como sempre. Quando

decidiu sair de casa. Passou a ser assim: a luz atravessava-lhe os olhos, dava voltas pelo corpo e saía-lhe pela mãos, mais espessa, mais colorida. O sol cresceu, morreu e voltou a nascer vezes quase sem conta. Nunca tinha feito outra coisa até aí, não tem feito ou-

tra coisa desde então (a não ser envelhecer sem que os nossos olhos dêem disso conta). O pintor nasceu, viveu, morreu. Mas o sol que o viu nunca mais o esqueceu.

Eugénio Roda





### Terceira face

Na terceira face são alojados nove monitores informáticos compostos por justaposição. Funcionam por ativação táctil. Conforme ilustraremos mais à frente, o primeiro monitor dá acesso interativo a um conjunto de imagens do respetivo artefacto; Os seguintes oito monitores (#2 a #9) ativam, através de uma palavra-chave, como iremos mais à frente ilustrar, um conjunto de perguntas que por sua vez dão acesso à informação textual e visual sobre o artefacto (da esquerda para a direita e de cima para baixo):

Monitor # 1:

Apresenta de forma interativa imagens de alta resolução do artefacto, convidando o utilizador à sua exploração otimizada mediante diferentes pontos de vista e distintas aproximações.

Monitor # 2:

Palavra-chave <<o que>>;

Monitor # 3:

Palavra-chave <<quem>>;

Monitor # 4:

Palavra-chave <<qual>>;

Monitor # 5:

Palavra-chave <<quanto>>;

Monitor # 6:

Palavra-chave <<porque>>;

Monitor # 7:

Palavra-chave <<onde>>;

Monitor # 8:

Palavra-chave <<como>>;

Monitor # 9:

Palavra-chave <<quando>>.









A terceira face propõe-se comunicar o artefacto através de informação em rede. É constituído por um conjunto de monitores informáticos que remetem o visitante para informação textual e visual compilada e atualizável sobre o artefacto, entendido no seu universo biográfico. Por exemplo, forma, materiais, cor, funções, estudos elaborados e/ou em elaboração; dados identificadores e caracterizadores dos materiais, técnicas, custos; elementos sobre a autoria e o contexto social, económico, político e cultural; informações relacionadas com o percurso do artefacto e do seu autor, com eventuais colecionadores, enfim, com todos os aspetos que possam constituir uma rede de informações mapeadas a partir do artefacto.

Este nível de mediação dos artefactos é orientado particularmente para público adulto, quer a sua agenda esteja comprometida com a investigação quer dependa da manifestação espontânea da curiosidade, e tem como destinatários privilegiados:

- a) Público investigador, estudantes e professores de diferentes graus de ensino e diferentes áreas disciplinares;
- b) Público adulto, frequentador habitual ou não do museu;
- c) Público sénior.

O primeiro monitor disponibiliza o artefacto exclusivamente através de imagens interativas, documentando-o de forma tão exaustiva quanto seja possível. A interatividade das imagens permite aceder a diferentes planos do artefacto – diversos pontos de vista gerais e detalhados. Procuramos assim ultrapassar o constrangimento associado à interdição de menuseamento da peça original e ao mesmo tempo otimizar a sua exploração e a experiência visual do visitante.

Os restantes monitores dão acesso a uma rede de informações sobre o respetivo artefacto, cujos conteúdos são acionados e visualizados através de perguntas. As categorias a considerar na configuração desta rede de informações, e que adiante iremos abordar, agregam baterias de perguntas colocadas pelas entidades aqui polarizadas, o museu e o público:

1. Perguntas elaboradas pelo museu como forma de introduzir e relacionar a informação através de hiperligações. Estas remetem para informação formatada para o efeito que conserva, por sua vez, as vozes originais dos documentos, assumindo a pluralidade dos enunciados.

2. Perguntas formuladas e registadas nos ecrãs pelos visitantes, questões emergentes no contexto da visita ou preparadas, tendo em vista rastrear interesses particulares e diversificados aos quais o museu poderá (co)responder segundo modos e meios a estabelecer.

Pretendemos com esta disposição oferecer aos visitantes a oportunidade de ativar a sua voz, exercer a sua visão particular, levantar questões que outros não levantaram, e assim deixar um sinal dos seus interesses para que o museu tenha, por sua vez, a oportunidade de os conhecer, analisar, considerar, incorporar na sua agenda e nas intenções programáticas ou projetuais.

Através das perguntas formuladas pelo museu, os dados levantados para mapeamento de cada um dos artefactos, são também entendidos como nós de ligação intertextual (entendido aqui o texto como todo o tipo de documento ou suporte, linguístico, visual ou sonoro). Os dados são compilados e relacionados, no sentido de estabelecer uma rede de conteúdos capaz de permitir ao visitante uma visão quer panorâmica quer particularizada desta rede envolvente do artefacto.

As perguntas, quer provenientes do museu quer do visitante, podem remeter para o universo específico do artefacto, para aspetos culturais e sociais do seu contexto e circunstâncias vivenciais do seu autor, e mesmo para as próprias práticas museológicas e museográficas que o envolvem. Por exemplo: como, quando e por quem foi o artefacto realizado? Se, quando, onde e como foi estudado? Que materiais e meios foram utilizados? Para que serviu e para que serve atualmente? Quem o adquiriu e como foi integrado no acervo do museu? Porque é que o museu o conserva? Onde se podem encontrar artefactos semelhantes?

Na perspetiva do visitante que escolhe as perguntas existentes para procurar respostas e/ou elabora perguntas para levantar novas questões, esta relação com os artefactos pode ser motivada pela curiosidade, ou, no contexto de estudo e investigação, na perspetiva de ampliar e especializar o conhecimento sobre os artefactos. Voltamos à ideia de facultar na exposição informação para além da disponibilizada aos visitantes atualmente nos museus. Este suporte digital e esta dinâmica de acesso, permitem o que outros suportes compreensivelmente constroem.

De pergunta em pergunta, haverá direcionamento para informação que já existe e está editada, que existe e está dispersa ou não está divulgada, ou ainda que não existe mas poderá ser estimulada para vir a existir. É este o desafio prosaico da produção dos conteúdos para este painel mediador mas também será esta, porventura, a sua mais-valia: proporcionar e estimular a produção de conhecimento, procurando contribuir, tão simplesmente, para esta confirmação, a de que os museus são lugares especialmente dotados para tal. Filtrámos as informações através de perguntas: os artefactos são assim disponibilizados aos visitantes através de uma rede de informações cujas chaves de entrada consistem nos seguintes pronomes e advérbios interrogativos: a) Que; b) Quem; c) Qual; d) Quanto; e) Porque; f) Onde; g) Como; h) Quando.

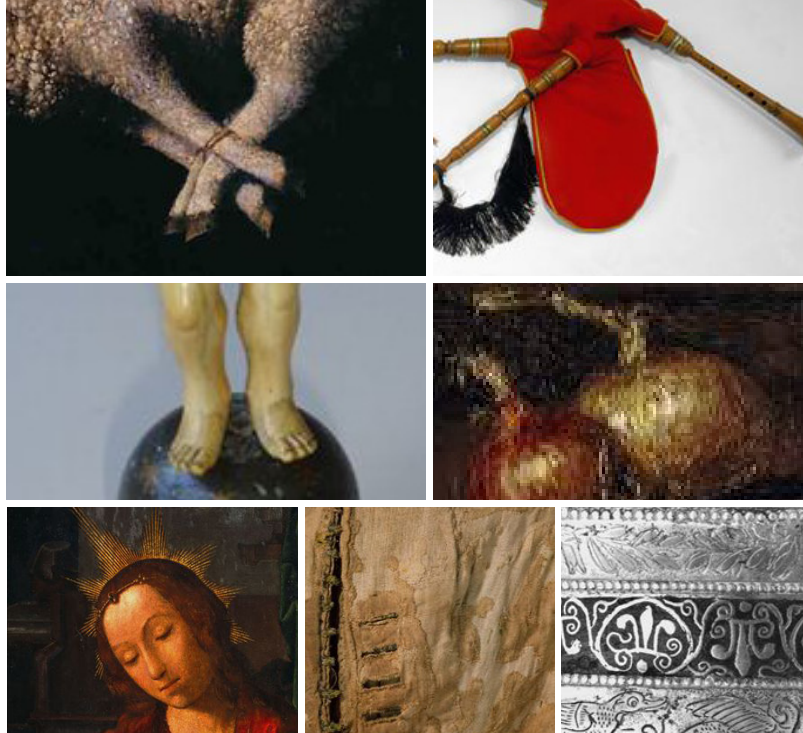
A acessibilidade que pretendemos para este exercício – no sentido de facilitar a sua apropriação por parte do público através de interrogações diretas – sugere o recurso: i) à flexão dos interrogativos, exceto os considerados invariáveis (ex: que/quem), quer em número (ex: qual/quais) quer em género (ex: quanto/quanta) e, ii) às preposições (a; até; com; de; desde; em; o; para; por) –, para que possam ser enunciadas perguntas, como: a) Que...? A que...? Com que...? De que...? Em que...? Para que...? O que...?; b) Quem...? A quem...? Com quem...? De quem...? Para quem...? Por quem...? c) Qual...? Quais...? Com qual...? De qual...?; d) Quanto...? Com quanto...? Por quanto...?; e) Porque...? Por que...?; f) Onde...? Para onde...? Por onde...?; g) Como...?; h) Quando...? Até quando...? Desde quando...?

Os pronomes interrogativos remetem-nos para o domínio das *coisas*: objetos e sujeitos, e os advérbios remetem-nos para o domínio dos *acontecimentos*: *tempo, lugar, modo, causa*. Em convívio, ambos os domínios nos facultam assim o acesso aos artefactos sem quaisquer constrangimentos em termos exploratórios. Por outras palavras, os meios colocados ao dispor do público para explorar os os artefactos parecem-nos poder cumprir este diálogo na medida em que se diversificam as formas de colocar uma mesma questão. Vejamos cada um dos nove monitores relativamente aos sete artefactos.

Advérbio de causa (*por que*), advérbio de lugar (*onde*), advérbio de modo (*como*), advérbio de tempo (*quando*).

Fonte: Nova gramática do Português Contemporâneo, 1997.

## Monitor #1



## Monitor # 2

O QUE



### Exemplos de perguntas do museu

Com que tinta pintou Silva Porto as *Cebolas*?  
O que tornou o Loudel de D. João I especial?  
O que representa o Menino Jesus «salvator mundi»?  
Para que serve a *taça romana*?  
O que aconteceu à pintura Anunciação de Vasco Fernandes?  
De que é feito o fole da gaita-de-foles?  
O que motivou Josefa de óbidos a pintar o *Cordeiro*?

### Exemplos de perguntas do visitante

Em que lugar da casa foram pintadas as cebolas?  
De que são as manchas no loudel?  
O que representa o Menino Jesus?  
O que representava a taça para os romanos?  
O que levou Vasco Fernandes a pintar a Anunciação?  
Com que dedos se toca a gaita-de-foles?  
Para que tinha o cordeiro as patas atadas?

### Monitor # 3

QUEM

#### Exemplos de perguntas do museu

Quem ofereceu o quadro *Cebolas* ao Museu Abade de Baçal?

Quem foi D. João I?

Quem esculpiu o Menino Jesus?

Quem estudou a taça romana?

Para quem pintou Vasco Fernandes o quadro *Anunciação*?

Quem constrói gaitas-de-foles sabe tocar?

Quem ensinou Josefa de óbidos a pintar?

#### Exemplos de perguntas do visitante

A quem foi vendido o quadro *Cebolas* pela primeira vez?

Quem fabricou o Loudel de D. João I?

Para quem eram feitas as esculturas do Menino Jesus?

A quem pertenceu a taça romana?

Quem construiu o suporte para a pintura de Vasco Fernandes?

Quem se dedica a construir gaitas-de-foles atualmente?

Quem era a família de Josefa de Óbidos?



### Monitor # 4

QUAL

#### Exemplos de perguntas do museu

Qual é a dimensão do quadro *Cebolas* de Silva Porto?

Quais foram os tecidos usados no fabrico do Loudel?

Qual é a tinta usada na escultura do Menino Jesus?

Qual era a função da taça romana?

Qual foi o lugar da pintura *Anunciação* na instalação original?

Qual é a origem da gaita-de-foles?

Qual é a raça do cordeiro pintado por Josefa de óbidos?

#### Exemplos de perguntas do visitante

Qual era o interesse pelas naturezas-mortas?

Qual foi o uso que o rei deu ao loudel?

Qual é a ideia de colocar a figura do Menino Jesus sobre o planeta?

Quais são os materiais usados no fabrico da taça?

Qual é a mensagem do quadro de Vasco Fernandes?

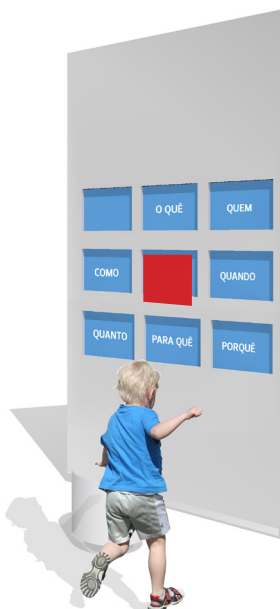
Qual é o tamanho da maior gaita-de-foles conhecida?

Qual é a temperatura necessária para preservar o quadro de Josefa?



## Monitor # 5

### QUANTO



#### Exemplos de perguntas do museu

Quantos anos tinha Silva Porto quando foi estudar para Paris?

Quanto pesa o Loudel de D. João I?

Quantas cores foram usadas na escultura do Menino Jesus?

Quantas destas taças romanas foram descobertas?

Quanto recebeu Vasco Fernandes pela pintura Anunciação?

Quanto tempo demora a construir uma gaita-de-foles?

Quantas pintoras havia em Portugal no tempo de Josefa de Óbidos?

#### Perguntas do visitante

Quantos quadros pintou Silva Porto?

Quanto custa conservar no museu uma peça como o loudel?

Quanto tempo demorou a ser feita a escultura do Menino?

Quanto custava a taça no tempo dos romanos?

Quantas pessoas foram precisas para construir o retábulo?

Em quantas partes se divide uma gaita-de-foles?

Com quantos anos veio Josefa de óbidos para Portugal?

## Monitor # 6

### PORQUE



#### Exemplos de perguntas do museu

Porque é que Silva Porto deixou de pintar naturezas mortas?

Porque decidiu D. João I oferecer o Loudel?

Porque há diferentes tipos de Menino Jesus?

Porque usavam os romanos taças com esta decoração?

Porque foi a pintura *Anunciação* retirada do seu lugar original?

Porque se fazem ainda hoje gaitas-de-foles artesanais?

Porque não ficou Josefa de óbidos a viver em Espanha?

#### Exemplos de perguntas do visitante

Porque não ficou Silva Porto a viver em França?

Porque não se pode mexer no loudel?

Porque tem o Menino Jesus os dedos naquela posição?

Porque é que esta taça romana é especial?

Porque é que o anjo da Anunciação está com o braço levantado?

Porque é que são mais conhecidas as gaitas-de-foles da Escócia?

Porque há tantos cordeiros pintados assim?



## Monitor # 7

ONDE

### Exemplos de perguntas do museu

Onde preferia Silva Porto pintar?  
Onde foi que D. João I usou o loudel pela última vez?  
Onde foi esculpido o Menino Jesus?  
Onde foi encontrada a taça romana?  
Onde pintou Vasco Fernandes a Anunciação?  
Onde foi construída a primeira gaita-de-foles?  
Onde estava o quadro de Josefa de Óbidos antes de ir para o museu?

### Perguntas do museu

Onde podemos ver mais pinturas de Silva Porto?  
Onde foi fabricado o loudel do rei?  
Onde se arranjava o marfim para fazer esculturas como esta?  
Onde era guardada a taça romana quando não a usavam?  
Onde morou Vasco Fernandes enquanto pintava a Anunciação?  
Onde se pode aprender a tocar gaita-de-foles?  
Onde aprendeu Josefa de Óbidos a pintar?

## Monitor # 8

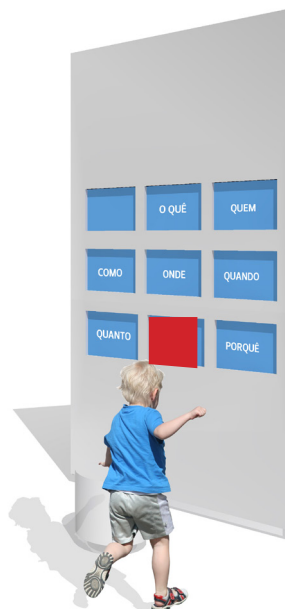
COMO

### Exemplos de perguntas do museu

Como assinou Silva Porto o quadro *Cebolas*?  
Como se vestia o Loudel?  
Como se esculpia o marfim?  
Como foi encontrada a taça romana?  
Como foi contratado Vasco Fernandes para pintar a *Anunciação*?  
Como toca a gaita-de-foles?  
Como se conserva uma pintura no museu?

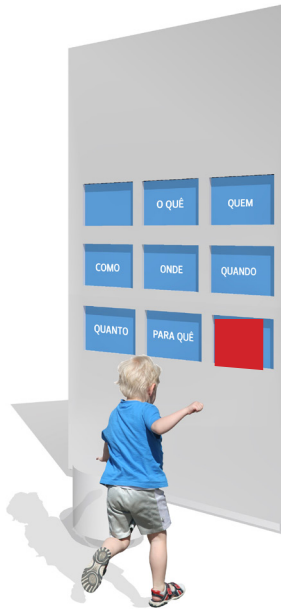
### Exemplos de perguntas do visitante

Como vivia Silva Porto em Paris?  
Como é que o loudel protegia o corpo?  
Como aprendiam os escultores a representar as figuras?  
Como é que a taça chegou até aos nossos dias assim conservada?  
Como foi o retábulo de Vasco Fernandes visto pela população local?  
Como funciona o fole da gaita-de-foles?  
Como pintava Josefa de Óbidos?



## Monitor # 9

### QUANDO



#### Exemplos de perguntas do museu

Quando vendeu Silva Porto o seu primeiro quadro?

Quando foi usado o loudel pela última vez?

Quando começaram a aparecer estátuas do Menino Jesus?

Quando foi descoberta a função da taça romana?

Até quando poderá durar em boas condições a pintura *Anunciação*?

Desde quando existem gaitas-de-foles?

Quando decidiu Josefa de Óbidos ser pintora?

#### Exemplos de perguntas do visitante

Quando começou Silva Porto a pintar?

Quando se usava o loudel?

Quando deixaram de se fazer esculturas como a do Menino Jesus?

Quando foi restaurada a taça romana?

Quando foi estudada a pintura da *Anunciação*?

Quando começou a dar-se importância às gaitas-de-foles?

Quando foi reconhecida Josefa de Óbidos como pintora?

Como vemos, o acesso à informação textual e visual relacionada com os artefactos é construído a partir de perguntas que levam ao cruzamento de informação. Uma resposta pode ser acedida a partir de diferentes perguntas. Parece-nos que esta forma de ativar a informação pode ser vantajosa, quer ao nível concetual quer ao nível material:

a) Concetualmente, poderá ajudar a desbloquear a forma de relação entre os visitantes e a informação, na medida em que permite múltiplas vias de acesso, isto é, admitindo várias formas de perguntar, abre-se um espaço de maior apropriação do processo por parte dos visitantes. Por exemplo, em vez de perguntar apenas «qual a tecnologia usada em...?», também se pode perguntar «como foi feito...?»;

b) Materialmente, poderá ajudar a agilizar a relação entre os utilizadores, já que permite aceder a uma mesma informação a partir de monitores distintos; Por exemplo, um utilizador pode estar no monitor #8 («como») a aceder, através da pergunta «como pintava...?», à respetiva informação e outro utilizador no monitor #3 («qual»), interessado em seguir a pergunta «qual a técnica de pintura de...?»: ambas as perguntas acesso aos procedimentos, aos materiais, às técnicas de pintura de determinado pintor.

Para angariar e mapear a informação qualificada em torno dos artefactos os recursos são vastos, abrangendo as diferentes áreas de conhecimento e respetivas disciplinas, e convocando fontes muito diversas, como por exemplo: documentação visual e textual registadas no catálogo *Matriznet*; Estudos recenseados em repositório; Documentação em arquivos universitários e bibliotecários; Bibliografia editada e compilada; Artigos e teses de professores e estudantes universitários e especialistas que os museu entendam envolver.

As fontes de informação e as vozes que lhe estão associadas, constituídas como base e argumento dos conteúdos a organizar, são também elas objeto de divulgação em favor da diversidade e atualização do conhecimento. Assim, o visitante é através delas remetido para o artefacto mas também para o mapeamento de referências em si mesmo, tendo em vista a relativização dos enunciados em benefício do exercício crítico e autónomo do conhecimento.

Vista geral da exposição





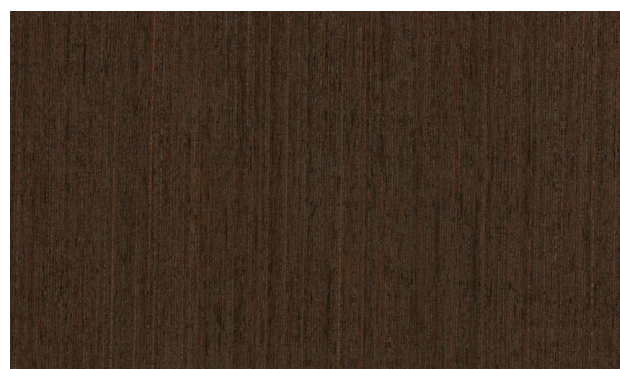
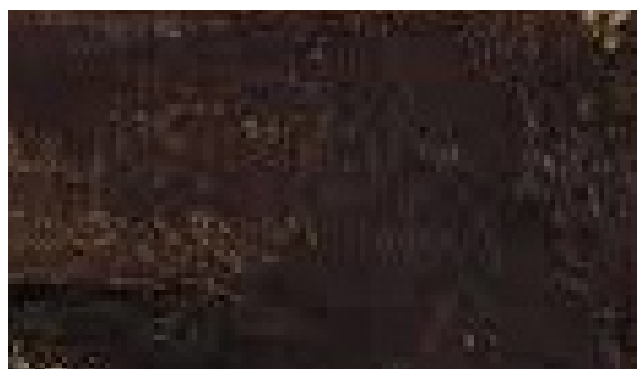
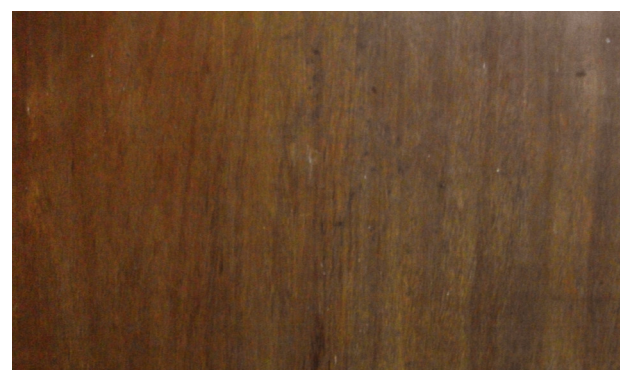
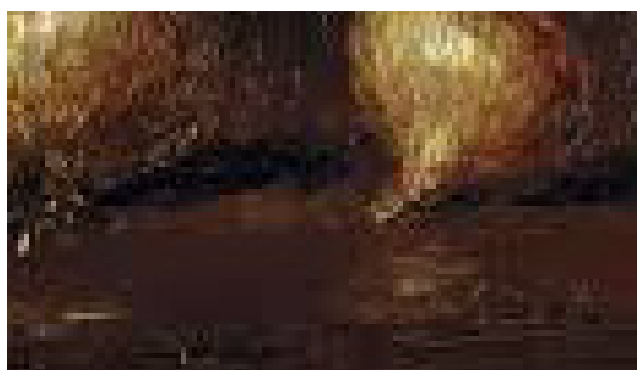
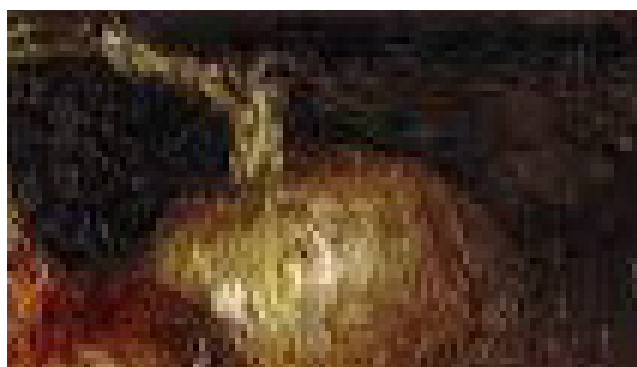
**Monitor # 1:**

Apresenta de forma interativa imagens de alta resolução do artefacto, convidando o utilizador à sua exploração otimizada mediante diferentes pontos de vista e distintas aproximações.





**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

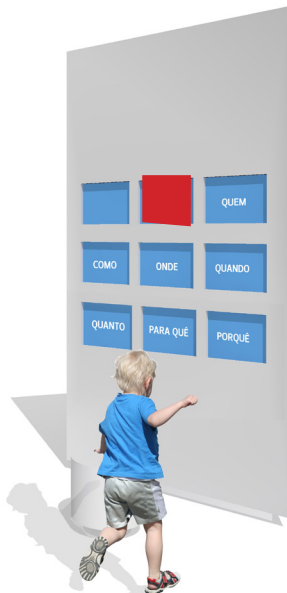


## Monitor #2

O Que

### Perguntas do museu

Que tipo de tinta usou o Pintor?  
Que suporte utilizou neste quadro?  
Que suportes costumava utilizar?  
Que tipo de tela usava?  
De que era feito o cartão?  
Que madeira utilizava?  
Que madeiras foram mais usadas pelos pintores no passado?  
Que outros exemplos de naturezas-mortas podemos encontrar com ambiente cromático próximo deste quadro?  
Que outros exemplos de naturezas-mortas podemos encontrar com composição semelhante?  
O que há de comum entre esta e as restantes pinturas do autor?  
De que material é feito o suporte?  
Que classificações obteve Silva Porto na Academia Portuense?  
Em que exposições participou?  
Que clima artístico encontrou Silva Porto quando chegou a França?  
O que eram os Salões de Paris?  
O que é uma *natureza-morta*?  
Que estudos têm sido feitos sobre *natureza-morta*?  
O que significa *naturalismo*?  
Que interesse tinha a paisagem para os naturalistas?  
Que importância tinha Barbizon?  
...



### Perguntas do visitante

O que significa?  
O que ilumina as cebolas?  
O que esconde a penumbra?  
Para que serve atualmente?  
Para que serve estudar esta pintura?  
Para que serve o estudo do autor?  
O que pretende transmitir?  
...

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

Para pintar o quadro *Cebolas*, Silva Porto utilizou tinta a óleo

A pintura foi realizada sobre aglomerado de madeira.

Sobre os suportes os especialistas dão-nos conta de que na obra de Silva Porto, embora a amostra que estudaram tenha sido maioritariamente pintada sobre tela, *no conjunto global de pinturas, as obras em madeira são mais abundantes do que as obras em tela*. Para além destes dois tipos de suporte, o pintor usava também o cartão.

*As telas utilizadas, em tafetá e sarja, eram confeccionadas com fibra de cânhamo e de linho.*

*Os suportes de madeira respeitam a três famílias: as madeiras de meliáceas (madeiras tropicais), rosáceas (madeiras de árvores de fruto) e de salicáceas (madeira de salgueiro).*

*A análise ao cartão permitiu verificar a sua constituição de pasta de trapo principalmente em algodão e linho.*

*Os italianos antigos escolhiam principalmente madeira de álamo para pintar. Os pintores nórdicos utilizavam roble. As tábuas usadas pelos pintores nórdicos dos séculos XVIII e XIX eram geralmente de caoba. As tábuas italianas costumavam ser muito espessas; as demais eram muito mais delicadas.*

*Em Inglaterra usavam-se com frequência tábuas procedentes de mobiliário. Muitos pintores modernos procuram este tipo de pranchas bem secas, e quando as podem obter preferem-nas às tábuas de madeira laminada modernas. Os investigadores e artesãos especializados sabem muito bem que as placas compostas por várias capas de madeira coladas, se estão bem feitas, são muito mais resistentes ao arqueamento e à fissuras que as tábuas sólidas de uma só peça. Todos os móveis de qualidade são feitos com madeira laminada e contraplacada.*

*Retrato de mulher em busto, corpo voltado a três quartos para o lado esquerdo e cabeça de perfil para o mesmo lado. Sobre um fundo neutro de pinceladas largas e de tratamento pouco acabado sobressai a figura feminina de cabelos negros enfeitados com uma flor rosada luminosa. Está trajada de preto, provável vestido cingido ao pescoço, com remate de gola branca de renda. Toda a composição é trabalhada em pinceladas largas e rápidas, com um carácter de apontamento inacabado feito do natural.*

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

Quando Silva Porto chega a Paris em 1873, jovem bolseiro do governo português, para completar a sua formação junto dos mestres franceses, é-lhe sem dúvida difícil perceber imediatamente quanto a situação das artes se encontra tão perturbada. Com efeito, a guerra de 1870 e depois, em 1873, a queda do governo Thiers, provocaram uma crise política e económica com repercussões no mundo cultural. As instituições artísticas mostram-se esclerosadas. O ensino da Escola de Belas –Artes é demasiado académico. O Salão oficial que todos os anos apresenta vários milhares de obras de arte ao público parisiense já não é o reflexo real da produção artística. Com efeito, o júri desempenha um papel de censor em relação aos milhares de artistas (cerca de 5000) que sonham poder expor no local onde o Estado todos os anos abre os cordões à bolsa para aquisições. Os pintores mais inovadores foram muitas vezes vítimas desse sistema. Em 1876, precisamente no ano em que Silva Porto expõe pela primeira vez no Salão uma paisagem [...] o próprio Manet é excluído e os impressionistas apresentam as suas obras no comerciante de arte Durand – Ruel.

Fez parte da remessa enviada pelo pintor à Academia de Belas Artes no ano de 1877, sendo apresentada na 12ª Exposição Trienal, em 1878. Pertence ao Fundo Antigo do Museu: o antigo Museu Portuense, criado em 1833, passa a ser tutelado por uma Comissão de professores da Academia de Belas Artes do Porto, a partir de 1839.

Os anos de 1870 foram, em França, os do triunfo da pintura ao ar livre, mais clara, liberta dos constrangimentos académicos. Os grandes mestres da Escola de Barbizon morrem nessa época: Rousseau em 1867, Corot e Millet em 1875, Daubigny em 1878. Contudo, deixaram seguidores e deixaram sobretudo o caminho aberto, principalmente por Daubigny que sempre os apoiou, à geração dos impressionistas.

«A escola de Barbizon” foi certamente o movimento mais unificador da pintura do século XIX.

Apesar das incompreensões iniciais, ela continua a ser a «escola» que permite ao público, através da pintura, apropriar-se do campo, do território de França, que entretanto se tornava mais fácil de percorrer de comboio.



Grupo de pintores paisagistas franceses cujo nome derivou de uma pequena aldeia nos arredores da floresta de Fontainebleau, onde seu líder, Théodore Rousseau, e vários dos seus seguidores estabeleceram na segunda metade da década de 1840. Os outros membros principais do grupo eram Charles-François Daubigny, Narcisse-Virgile Diaz, Jules Dupré, Charles-Emile Jacques e Constantin Troyon. O grupo unia-se em torno de uma atitude de oposição ao convencionalismo clássico e de um interesse comum pela pintura de paisagem em si – na época um desenvolvimento relativamente novo da arte francesa. A inspiração veio em parte da Inglaterra, onde a pintura de paisagens já se havia desenvolvido, e em parte dos pintores holandeses do século XVII, sobre os quais se baseou a tradição. O grupo pleiteava a observação da natureza mas, ao contrário dos impressionistas, pintavam ao ar livre apenas os estudos; todo o desenvolvimento dava-se em estúdio. Seu sentimento pela natureza, quase beirando ao culto, pode ser visto como uma espécie de revolta romântica contra a monotonia da vida urbana, e coincidia com uma crescente vontade, por parte da população das cidades então em expansão, de renovar seu contacto com a natureza. Corot é frequentemente vinculado ao grupo mas sua obra possui uma qualidade poética e literária que o coloca um pouco à parte. Millet é também associado à escola; estabeleceu-se em Barbizon em 1849 e, no último período da sua vida, pintou apenas paisagens.

Muitas vezes as suas paisagens não têm os títulos precisos, como se os pintores, ultrapassando o estágio superficial de localização exacta, do reconhecimento do lugar pelo público, quisessem exprimir que o estudo atento da natureza se bastava a si mesmo e que a procura das sensações, de impressões diferentes, do que com as próprias estações ou dias.

A aparente banalidade do motivo escolhido exige do pintor uma sinceridade absoluta, não apenas em relação à própria natureza, de que ele quererá reproduzir todas as variações cromáticas, das texturas das manchas vegetais ou da qualidade da luz, mas também em relação si próprio, à sua própria visão do mundo.

A percepção tornada visível de uma paisagem é como uma apropriação de um espaço pelo pintor e pelo espectador. É interessante referir que esta nova atitude dos artistas de Barbizon face à natureza encontra eco na literatura da época. George Sand, Balzac ou Flaubert são, sem dúvida, os escritores que mais próximos estão dos paisagistas. «Quando o carro parava, fazia um silêncio total; somente, se ouvia o bafo do cavalo sob os varais, e o piar suave e repetido de um pássaro. A luz que em certos locais ilumina as orlas do bosque deixa o seu interior envolto em sombras, ou então atenuada nos primeiros planos por uma espécie de crepúsculo». A descrição de Flaubert torna-se quase pictural e podemos imaginá-la em transcrição luminosa por um Corot.



**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

Naturalismo é o termo referente a uma abordagem artística em que o artista procura representar os objetos tais como empiricamente observados e não segundo um estilo condicionado por preconceitos intelectuais e outros fatores. Aplicado a uma escola particular de pintura, o termo foi empregado pela primeira vez por Bellori (1672) a respeito dos seguidores de Caravaggio, numa referência a seu preceito de copiar fielmente a natureza quer esta parecesse bela ou vil. O naturalismo, porém, não é compatível com a idealização da natureza. A carga semântica da palavra pode variar muito de acordo com o contexto; quando empregada em sua aceção mais ampla, talvez denote apenas que se trata de uma obra figurativa, não abstrata. Os termos «naturalista» e «realista» são por vezes usados como sinónimos, mas a palavra *realismo* tem um sentido definido na história da arte e não deve ser usada de modo impreciso.

Representação de um arvoredado denso e compacto trabalhado em pinceladas curtas e vibrantes, em várias tonalidades de verde que se transformam em amarelos pela sugestão da incidência da luz. Num plano intermédio, ao centro da composição, uma cancela trabalhada em dois tons de vermelho, o da luz e o da sombra, assume o papel de objecto principal. O último plano é feito da vegetação sombria da floresta sugerida na parte superior da composição.

*Carlos Reis e o Culto da Paisagem: Impressões Lumínicas e Cromáticas da Natureza*

É sabido que na história da pintura nem sempre a paisagem constituiu um género pictórico autónomo, sendo essa uma conquista só consumada no século XIX. Durante séculos, a paisagem existiu apenas como plano de fundo ou enquadramento à representação das mais variadas cenas, quer fossem elas de carácter religioso ou profano. Todo o processo de aquisição de um carácter independente, no sentido de igualar este género ao nível de autonomia obtido já pelo retrato ou pela representação de costumes, foi feito de modo gradual. Na pintura ocidental, até ao século XVII, encontramos figuras a povoar cenas narrativas enquadradas por paisagens.

António da Silva Porto e Marques de Oliveira anunciam a Portugal as conquistas que o Naturalismo consegue relativamente à pintura de paisagem: na opção por este género, a natureza deverá sentir-se através do temperamento de cada um, sem preconceitos estéticos de beleza. O chamado sentimento lírico da natureza é agora o interesse da composição. É neste contexto, de consolidação da aceitação do Naturalismo em Portugal, que surge Carlos Reis.

Pertenceu à colecção do Conde do Ameal (Dr. Ayres de Campos) tendo sido vendida no leilão da colecção em 1921.



*Algumas reflexões acerca da herança do Naturalismo na pintura de João Hogan, Maluda e Noronha da Costa. Cristina Tavares*

*Pesquisar de que modo alguns pintores contemporâneos se apropriaram de aspetos de um procedimento de tipo naturalista e de que modo o modificaram e mesmo o subverteram.*

*Tratar-se-á neste caso de uma herança renovada, ativa, de um outro fôlego, que nos permite entender o que foi o naturalismo.*

*De acordo com esta perspetiva, optámos pelo estudo da obra de três pintores pertencentes a gerações distintas, e integrados em diferentes correntes artísticas, tendo cada um deles marcado à sua maneira a produção artística das décadas de 60 e 70.*

*Naturalismo e naturalismos na pintura portuguesa do século XX e a Sociedade Nacional de Belas Artes. Cristina Tavares*

*História de arte portuguesa contemporânea: as artes plásticas sob o signo naturalista. Raquel Henriques da Silva*

*Entre os quadros que compõem a amostra básica foi detectado desenho nos seguintes: Duas Árvores, do período de estadia em Itália, onde foi feito para marcar as árvores, a linha do horizonte e certos pormenores da vegetação; Macieiras em Flor, da última fase do seu estágio em França, no qual é mesmo visível à vista desarmada e corresponde a ramos que o artista acabou por abandonar; No Areinho, Douro, da primeira metade da década de 80.*



**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

1865

Participa na 10ª Exposição Trienal da APBA, 1869 (7 desenhos; 7 esculturas, 7 desenhos de Arquitetura).

1874

Participa na 11ª Exposição Trienal da APBA (11 estudos escolares; 2 paisagens realizadas nos arredores de Paris).

1878

Participa na 12ª Exposição Trienal da APBA. (1 desenho; 11 pinturas a óleo).Exposição Universal de Paris com Un petit malheur.

1880

Participa na XII Exposição da Sociedade Promotora de Belas Artes (29 óleos, entre eles A Charneca de Belas, adquirida pelo rei Dom Fernando).

1881

Participa, em Madrid, na Exposicion General de Belas Artes comemorativa do centenário de Calderon, Madrid (10 óleos) e obtém o Hábito da Ordem de Carlos III.

Participa na 13ª Exposição Trienal da APBA (5 óleos) e na 1ª Exposição do Centro Artístico Portuense (7 óleos).

Participa na 1ª Exposição de Quadros Modernos promovida pelo Grupo Leão de que é reconhecido Mestre (inaugura a 15 de

dezembro na Sociedade de Geografia R. do Alecrim) (20 óleos).

1882

Participa na 2ª Exposição de Quadros Modernos (Sala do Comércio de Portugal, Rua de S. Francisco, Lisboa) (21 óleos).

1884

Participa no 4º Salão de Quadros Modernos (26 óleos).

1885

Participa no 5º Salão de Arte Moderna (32 óleos).

Participa na Exposição do Depósito da Fábrica das Caldas da Rainha, Av. Da Liberdade, Lisboa.

1886

Participa no 6º Salão de Arte Moderna (14 óleos).

1887

Participa no XIV Salão da Sociedade Promotora de Belas Artes (3 óleos);

Participa na Exposição de Arte do Ateneu do Porto (5 óleos)

Participa no 7º Salão de Pintura Moderna (18 óleos).

1888

Participa na Exposição de Arte do Ateneu do Porto (4 óleos)

Participa na Exposição Industrial de Lisboa (com Salmeja e Volta do Mercado) obtendo uma Medalha de Ouro e no 8º Salão de Arte Moderna (9 óleos).

1889

Participa na Exposição de Arte Moderna do Ateneu do Porto (2 óleos).

1890

Participa na Exposição de Arte, Ateneu do Porto (5 óleos).

1891

Participa na 1ª Exposição do Grémio Artístico (15 óleos).

1892

Participa na Exposição de Arte no Ateneu Portuense (5 óleos)

Participa na 2ª Exposição do Grémio Artístico onde obtém a Medalha da 1ª classe. (12 óleos)

1893

Participa na Exposição de Arte no Ateneu Portuense e no 3º Salão do Grémio Artístico (9 óleos).

O pai de Silva Porto, António Silva Carvalho, era latoeiro e cinzelador. Sua mãe chamava-se Margarida da Silva Carvalho. Foi distinguida pela Associação Comercial do Porto em 1857 e 1861 como hábil bordadora.



*O Dr. Anastácio Gonçalves mandou reduzir o tamanho da obra uma vez que “as figuras estão muito deslocadas para o canto inferior esquerdo e grande parte da tela está em branco” passando esta a medir 53 X 37 cm. A redução da tela e a sua limpeza custaram 200\$00 (duzentos escudos). A redução da moldura às novas dimensões custou 12\$50 (doze escudos e cinquenta centavos).*

*Em 1965, as Finanças atribuíram-lhe o valor de 20.000\$00 (vinte mil escudos).*

**exemplos.** a partir do quadro Cebolas

*MatrizNet é o catálogo coletivo on-line dos Museus da administração central do Estado Português, tutelados pela Direção-Geral do Património Cultural, pelas Direções Regionais de Cultura do Norte, Centro e Alentejo, assim como pela Parques de Sintra – Monte da Lua, permitindo atualmente o acesso a informação selecionada sobre mais de 100.000 bens culturais móveis.*

*Consistindo num motor para pesquisa simultânea sobre 34 bases de dados de inventário, o MatrizNet permanece, até hoje, como referência no seu género em Portugal, sendo igualmente um dos motores de busca sobre coleções de Museus com maior amplitude a nível internacional.*

*Marcado pela sua inovação no panorama museológico nacional, o MatrizNet permite a realização de pesquisas transversais nas coleções dos Museus, por exemplo relativas a uma determinada autoria, tipologia ou período histórico. O MatrizNet oferece três níveis distintos de pesquisa – simples, orientada e avançada –, destinados a outros tantos tipos de utilizadores. Complementarmente, permite o acesso a outras informações, tais como as relativas a autores, bibliografia de enquadramento das coleções e exposições temporárias.*

*De entre os registos aqui publicados, é dado destaque aos bens classificados ou inventariados pelo Estado Português, entre os quais o amplo conjunto de bens classificados como Tesouros Nacionais pelo Decreto n.º 19/2006.*

*O MatrizNet constitui assim um importante instrumento, não apenas de trabalho, para profissionais ligados ao setor patrimonial e museológico e para o público estudantil, mas também de descoberta do património para públicos alargados, que encontram neste catálogo on-line o maior repositório de informação sobre as coleções destes Museus portugueses.*

*Em funcionamento desde 2002, o MatrizNet tem vindo progressivamente a publicar novos conteúdos relativos às coleções daqueles Museus, nos formatos texto, fotografia, vídeo e som.*

*Do inventário no Matriz à divulgação no MatrizNet*

*Em 2011 inaugura-se um novo ciclo deste catálogo coletivo, expresso, entre outros vetores, nas funcionalidades de pesquisa mais amigáveis, dirigidas em particular para os estudantes e o grande público, e na disponibilização de novos conteúdos com acrescida regularidade. Destacamos igualmente a publicação simultânea dos conteúdos do MatrizNet na Europeana, agregador de referência de conteúdos de museus, bibliotecas e arquivos a nível europeu.*

*Este novo ciclo do MatrizNet acompanha, naturalmente a última atualização do sistema de informação que lhe está na origem e do qual constitui o interface para a Web, o MATRIZ, que constitui a ferramenta de uso quotidiano dos Museus para o inventário, digitalização, gestão e publicação on-line*

*dos respetivos acervos.*

*Gerido desde 2012 pelo Departamento dos Bens Culturais da DGPC, através da Divisão do Património Imóvel, Móvel e Imaterial, o papel desempenhado pelo MatrizNet resulta, em primeiro lugar, do empenho dos Museus aqui representados no cumprimento da sua missão no que respeita ao estudo, documentação e valorização dos seus respetivos acervos. São estes Museus, enfim, o recurso natural para informações suplementares sobre os registos aqui publicados, para tal podendo ser contactados através dos respetivos endereços de e-mail.*

*Busto de uma jovem envergando traje típico italiano. Sobre um fundo claro e luminoso está representada a figura feminina voltada três quartos para a esquerda e o olhar no mesmo sentido. Sobre a cabeça tem um lenço bege que tapa parcialmente o cabelo escuro que pousa sobre os ombros. Veste camisa branca de decote redondo e, sobre os ombros, um lenço garrido de cores fortes. Usa ainda os tradicionais adereços dos trajes italianos, os brincos e o colar de contas. Salienta-se ainda o tratamento do rosto, característico na representação dos modelos italianos, pelo acentuado da tez morena. Este modelo parece ser o mesmo que o pintor utilizou em “A Tigela Partida”, obra realizada em Itália e remetida à Academia Portuense de Belas Artes como prova de pensionista.*

Paisagem fluvial com representação de vários barcos vistos lateralmente que atravessam a composição e preenchem o segundo plano. Pelo meio dos barcos destacam-se as varas verticais. O primeiro plano é constituído pelo areal da margem, trabalhado em pinceladas curtas e espessas que contrastam com as pinceladas longas e horizontais que desenham os barcos.

A outra margem do rio é constituída por uma faixa estreita de terra com casas dispersas e está representada a meio da composição formando uma linha de divisão entre os planos do céu e da terra. O céu, que ocupa a metade superior da composição, é formado por nuvens densas, brancas, cinzentas e rosadas e por uma faixa azul no limite superior. No conjunto da composição sobressai o vermelho de um pano colocado sobre um dos barcos que se reflecte na água do rio.

Paisagem representando uma praia. Sobre o areal que preenche o primeiro plano estão estendidas longas redes que dois pescadores compõem, sentados na areia, um voltado para o mar e outro para o observador; junto a eles, do lado direito, dois barcos a remos.

Do lado esquerdo a praia é interrompida por uma elevação de terreno que entra pelo mar dentro: no meio de vegetação não elevada, ergue-se uma casa branca. O mar, de azul intenso, confina com o céu que, sobre a linha do horizonte, está povoado de nuvens.

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

Chamavam-lhe o «Divino Mestre»: “Entre os paizagistas portugueses é reputado mestre, e occupa hoje o primeiro lugar — Silva Porto.” disse Zacarias d’Aça. E Arthur Ribeiro, tecendo elogiosas críticas escreve, tendo presente as suas pinturas:

A impressão melancolica de um occaso no campo solitário e silencioso, onde, emquanto as encostas se carregam de sombras, os cimos reflectem a luz esbatida do sol que desapareceu, a rústica poesia da tarde na aldeia, quando a gente recolhe do trabalho, os bois mansos e os alegres rebanhos voltam aos curraes, o vivo sentimento que se desprende de uma simples arvore isolada, quer o outomno lhe tenha despido as folhas e o nevoeiro esfume o horisonte, quer a poeira luminosa do sol do estio lhe doure a folhagem virente num alegre dia de verão; o murmúrio de um regato, o silencio de um rochedo, a magestade assombrosa do mar tempestuoso, ou a serenidade rissonha das aguas tranquillias, a planície illimitada, coberta pela vastidão radiante do céu infinito, o perfil de uma montanha, um canto de uma floresta, todas estas physionomias, tão diversas, da vida universal, têm um caracter individual, uma entidade expressiva, espalham uma emoção subtil, que nos commove profundamente e nos encanta, nos entristece ou nos alegra, conforme o aspecto com que se apresenta ao nosso espirito.

Segundo o prestigiado escritor [Ramalho Ortigão] havia na arte portuguesa um tempo antes e um tempo depois de Silva

Porto: antes «os artistas se iam ao campo não era para mudança de processo era para mudança de ares”, de tal modo era «falso convencional fraudulento e delam-bido o que então se pintava».

Depois, com Silva Porto, «a paisagem apareceu»: «foi ele o primeiro que trabalhou ao ar livre, vendo em plena luz sombras até aí desconhecidas dos coloristas e feitas de claridades contrapostas.

Ele era o «Corot português» ou «legítimo continuador da obra de Diaz, Millet, Daubigny, Rousseau, Courbet ou Jules Breton».

Uma espécie de Zola, não o Zola violento mas um Zola que fosse capaz de ternura.

«O Eça de queiroz e o «Garrett» da pintura portuguesa.

Ramalho louvava também «a força da aplicação», a humildade da pose, a timidez do olhar perdido e a escassez do discurso.”

«Columbano immortalizava-o como Cristo celebrando entre os principais artistas em atividade, centralizado e distante, com o ar perdido de quem via sempre novas paisagens». Eugénio de Castro (sob o pseudónimo EU) terá escrito o mais qualificado elogio fúnebre: considerando-o «homem honesto e notabilíssimo artista», atribuíam-lhe a responsabilidade de ter levado «atrás do seu ideal e da sua obra falanges de incipientes artistas» e de ser «na Aca-



*demia uma torre entre casinhas esboraodas”*

*Para Fialho de Almeida, António da Silva Porto era “apenas uma alma de contemplativo evocador d’aspectos neutros, poetizada pela misanthropia, e anotando honestamente o seu sonho incompleto da natura.*

*A sua obra não tem talvez grandeza, mas, pela fidelidade das impressões, pela escrupulosa minuscúleria dos temas, pela saudade monótona que exhala, aqui e além, entenece, dando a impressão de haver sido vivida pelo artista.*

*Personalidade absorvente, n’um meio mais largo, vou a dizer que Silva Porto não seria, mas a sua índole doce, a sua modéstia receosa, a sua voz em fio no fundo da larynge, tudo concorria n’elle para duplicar o encanto dos seus quadros, que assim explicados eram como a autobiographia sentimental do payzagista.”*

*Fialho de Almeida, prefácio in ARTE – Artistas Contemporâneos, de Ribeiro Arthur, Lisboa: livraria Ferin, 1896.*

*O crítico mais frontal de Silva Porto foi Fialho de Almeida, nas análises das exposições de Grémio Artístico.*

*Reconhecendo que a sua «pintura monótona» acaba por «entrar em nós falando baixo certo, mas ouvindo-se. «Essas pinturas sem assunto são porventura animadas por um sentimento vivo e verdadeiro»*

*Monteiro Ramalho [atrever-se-a’] a admitir que o «bichinho do negócio» talvez tentasse Silva Porto, levando-o a multiplicar os quadrinhos sobre o mesmo motivo e a afastá-lo da «grande obra» que todos dele esperavam e lhe exigiam.*

O estudo da obra deste pintor teve um subsídio de relevo com a exposição comemorativa do centenário da sua morte realizada no Museu Nacional de Soares dos Reis (MNSR) em 1993.

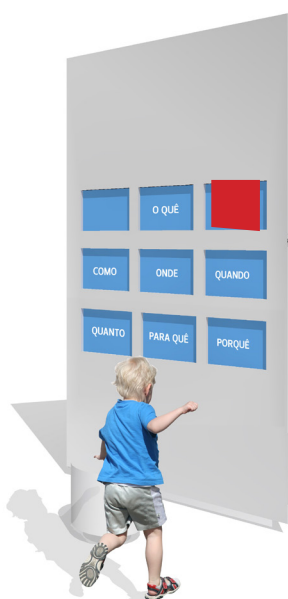
Segundo a sua Comisária, Raquel Henriques da Silva, as motivações assentaram na importância do pintor, desde sempre considerado o Mestre do naturalismo português que, a partir de 1880, se tornaria uma espécie de «escola nacional» de vida excepcionalmente prolongada.

E, no entanto, apesar desse papel destacado, Silva Porto não dispunha de nenhum estudo atualizado, recuando a 1954 a única monografia desenvolvida da autoria de Varela Aldemira, adotando critérios ideologicamente envolvidos com uma apreciação datada e justificativa do naturalismo enquanto possibilidade de estética moderna.

*Pequeno cálice feito em madeira, com a ajuda de um torno, por Silva Porto, em criança. [Peça] adquirida à neta do pintor Silva Porto (Dora Silva Porto).*

## Monitor #3

### Perguntas do museu



Quem foi Silva Porto?  
Quem foram os seus pais?  
Quem foram os seus amigos?  
Quem fazia parte do Grupo do Leão?  
Quem foram os seus professores na Academia Portuense?  
Quem foram os seus professores em Paris?  
Por quem foi influenciado em França?  
Quem foram os pintores de Barbizon?  
Quem foram os escritores seus contemporâneos?  
Quem foram os músicos seus contemporâneos?  
Quem foram os arquitetos seus contemporâneos?  
Quem foram os fotógrafos seus contemporâneos?  
Quem estudou a sua obra?  
Quem foram os compradores das suas pinturas?  
Quem são os colecionadores da obra de Silva Porto?  
Quem ofereceu o quadro *Cebolas* ao Museu Abade de Baçal?  
Quem representou cebolas em outros contextos?

...

### Perguntas do visitante

Quem pintou esta obra?  
Quem lhe sugeriu pintar cebolas?  
Quem compraria tal obra?  
Quem gostaria da obra?  
Quem foi a maior influência do autor?  
Quem criou a classificação da arte?  
Quem comeu cebolas pela primeira vez no mundo?  
Quem terá amado o pintor?  
Quem terá o quadro neste momento?  
Quem foi o maior precursor do naturalismo?  
Quem foram os grandes pintores da época?

...

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

*As características estudadas foram a assinatura do pintor, o formato dos quadros e diversas características técnicas, em particular a natureza do suporte e da sua preparação, a estratigrafia das camadas cromáticas, a natureza dos pigmentos e ligantes utilizados, o tipo e a disposição das pinceladas. Para abordar a obra da Silva Porto, foi constituída uma amostra básica, distribuída pelos seguintes períodos:*

*A: Período escolar (até 1873)  
[ao qual pertence o quadro «Cebolas»]*

*No período escolar, a paleta parece ter sido relativamente limitada uma vez que*

*se identificaram apenas nove pigmentos, designadamente o amarelo de crómio, amarelo ocre, azul de cobalto, branco de chumbo, castanho ocre, goma guta, carvão animal, vermelhão e vermelho ocre, os quais, salvo a goma guta, não mais deixará de utilizar.*

*Após o início do estágio em França a paleta terá sido significativamente enriquecida por mais do dobro dos anteriores pigmentos, com a introdução do amarelo de bário, azul da Prússia, azul ultramarino, violeta de cobalto, branco de zinco, umbra, verde de cobalto, verde de crómio, verde esmeralda, veridian, vermelho de crómio e laranja de crómio.*

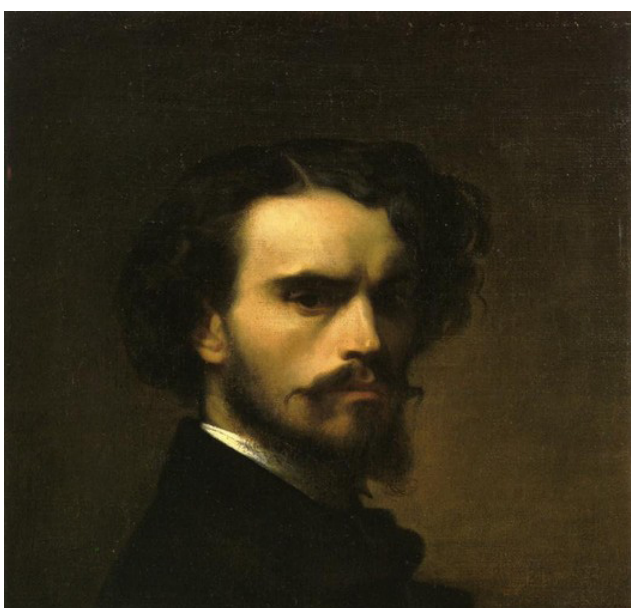
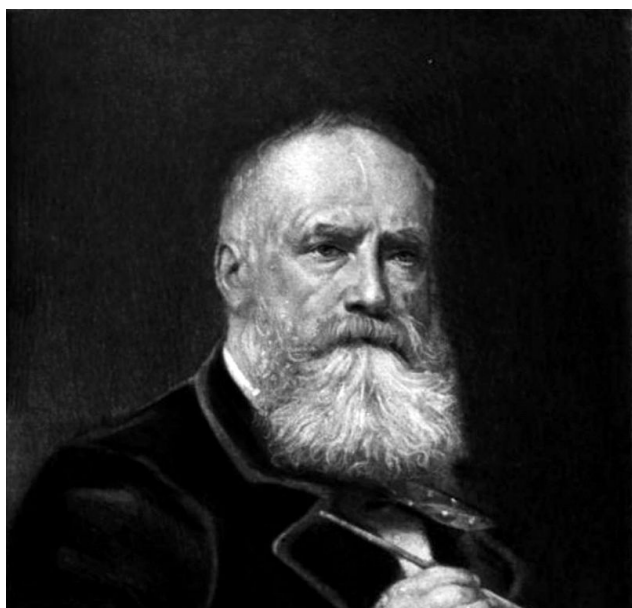
*Thadeu de Almeida Furtado e João António Correia, professores de Silva Porto na Academia Portuense de Belas Artes*

*Esta grande liberdade que os artistas usaram na busca de meios técnicos, diferentes formatos ou temas não era alheia ao crescente sucesso da fotografia.*



**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

Os professores de Silva Porto em Paris foram Yvon, Cabanel, Beauverie, Groseillez, conhece ainda Charles Daubigny e o seu filho, Karl



*Como exercício Silva Porto copia Charles Daubigny e é notória a influência da obra deste artista em duas pinturas que realiza representando As margens do Oise, em Auvers (Seine-et-Oise), ambas remetidas à Academia Portuense de Belas Artes como provas de pensionato, expostas na 12ª Exposição Trienal em 1878 e uma delas aceite no Salon de Paris de 1876.*

*Pinturas posteriores de Silva Porto, mas igualmente do período francês sugerem-nos já não tanto a influência de Charles Daubigny, de que se libertará, mas mais a de seu filho Karl e de outros pintores cuja obra teve oportunidade de conhecer e não lhe ficaram indiferentes como Corot, Millet e Courbet.*

*Charles Daubigny foi um “pintor francês de paisagens, associado à Escola de Barbizon e um dos pioneiros da pintura plein air na França. Embora fosse intimamente ligado aos pintores da Escola de Barbizon, não viveu nessa cidade. Suas paisagens refletem seu amor pelos rios, praias e canais (com frequência pintava a partir de um barco preparado), e são notáveis pela qualidade definida pela composição e pela clareza de efeitos atmosféricos, remanescente da pintura holandesa.*

*Daubigny identifica-se mais, em sua produção, à geração de Monet e Boudin, que foram, com efeito, admiradores de sua obra.*

*Ramalho Ortigão e a arte : ideário nacional*  
Isabel Simões

*O presente trabalho pretende constituir uma reflexão sobre o entendimento de Ramalho Ortigão sobre Arte, dando-nos a conhecer um dos aspectos mais interessantes e brilhantes da obra do autor. Partindo de uma leitura cuidada e atenta de algumas das suas principais obras, iremos procurar revelar a forma apaixonada como Ramalho Ortigão se interessou pelos estudos de arte. Não esquecendo os princípios que nortearam o seu pensamento e sua própria vivência, sobretudo, no último quartel do século XIX, não deixaremos também de definir os vectores mais importantes no domínio das ideias e do pensamento.*

*A partir de 1888, como o caixote Kodak, a técnica fotográfica ficou ao alcance de toda a gente.*

*Era uma situação pelo menos equívoca:*

*Uma técnica simples e pouco dispendiosa produzia, em algumas horas, resultados a que a pintura há muito aspirava.*

*Poderia isto ser uma nova forma de arte?*

*É difícil equacionar facilidade com arte pois o génio quer-se pelo menos com noventa por cento de transpiração – sangue, suor e lágrimas como as de Van Gogh.*

*Quando Silva Porto chega a Paris em 1873, jovem bolseiro do governo português, para completar a sua formação junto dos mestres franceses, é-lhe sem dúvida difícil perceber imediatamente quanto a situação das artes se encontra tão perturbada. Com efeito, a guerra de 1870 e depois, em 1873, a queda do governo Thiers, provocaram uma crise política e económica com repercussões no mundo cultural. As instituições artísticas mostram-se esclerosadas. O ensino da Escola de Belas –Artes é demasiado académico. O Salão oficial que todos os anos apresenta vários milhares de obras de arte ao público parisiense já não é o reflexo real da produção artística. Com efeito, o júri desempenha um papel de censor em relação aos milhares de artistas (cerca de 5000) que sonham poder expor no local onde o Estado todos os anos abre os cordões à bolsa para aquisições. Os pintores mais inovadores foram muitas vezes vítimas desse sistema. Em 1876, precisamente no ano em que Silva Porto expõe pela primeira vez no Salão uma paisagem. O próprio Manet é excluído e os impressionistas apresentam as suas obras no comerciante de arte Durand – Ruel.*

*Os cinco anos parisienses de Silva Porto coincidem com o declínio da Escola de Barbizon. Chegara-se a uma tal homogeneidade de estilo no tratamento da paisagem que ver uma pintura era ver todas as outras (e vice-versa). Em naturalismo a fotografia fazia melhor, e a pintura estava em vésperas de descobrir outros caminhos.*

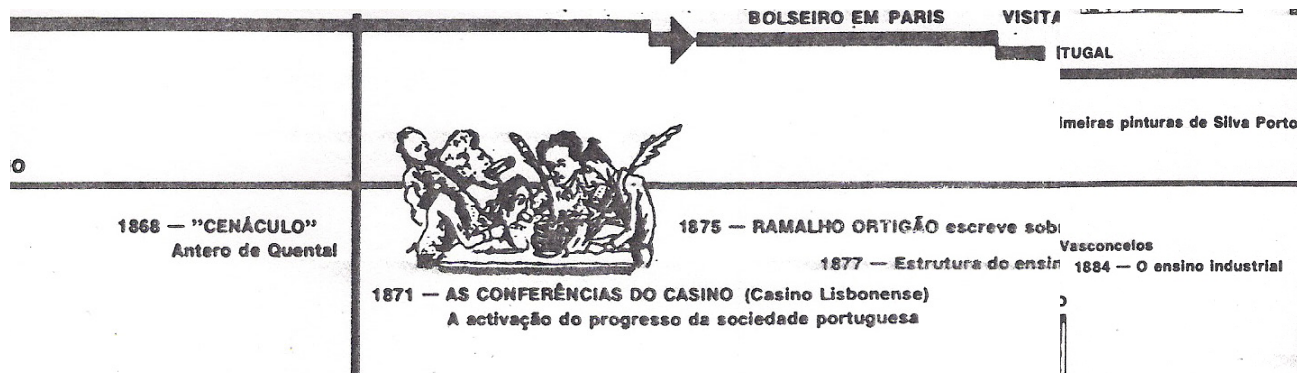
**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

Com este título vae fundar-se em Lisboa uma sociedade para promover o desenvolvimento da arte nacional, por meio da aggremação de todos os artistas portugueses e pessoas que se interessam pelas bellas artes; fazendo exposições annuaes e estabelecendo na sua sede, uma exposição permanente; abrindo aulas de desenho, aguarella, pintura e esculptura; realisando conferencias publicas sobre assumptos d'arte e litteratura; publicando mensalmente uma revista artistica e litteraria; estabelecendo um gabinete de leitura. A comissão organisadora d'esta sociedade é composta dos srs. Antonio Carvalho da Silva Porto, Ernesto Condeixa, João Vaz, Abel Accacio Botelho (escritor e diplomata 1855-1917), Monteiro Ramalho (crítico de arte, 1862-1949) e Emidio Brito Monteiro (historiador de arte, autor de "Evolução da arte cristã desde os tempos primitivos até à Renascença" de 1904).

O Grupo do Leão  
de Columbano Bordalo Pinheiro  
Margarida Elias



O Grupo do Leão, que ficaria imortalizado no quadro de Columbano com o mesmo título e no meio do qual Silva Porto era considerado o chefe, faziam parte os pintores da "geração naturalista de Lisboa", José Malhoa, António Ramalho, João Vaz, Columbano, Moura Girão, Rafael Bordalo Pinheiro, Ribeiro Cristino, Rodrigues Vieira e Cipriano Martins.





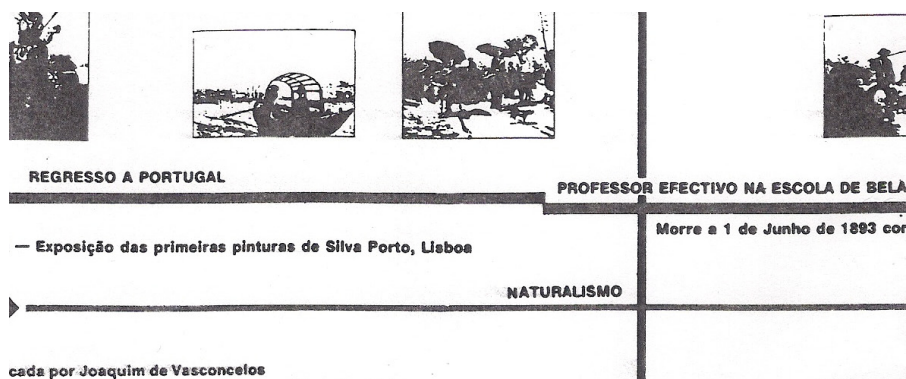
O Grupo do Leão foi pintado em 1885, na altura em que se fez uma remodelação da Cervejaria Leão de Ouro, onde se costumavam reunir os pintores e intelectuais que aí trocavam ideias e planeavam exposições. Estes eram os representantes do Naturalismo português, liderados por Silva Porto. Para a génese desta pintura é importante a comparação com os retratos do século XVII, levando-nos a pensar que Columbano pensou nos exemplos da história da arte para os retratos de grupo e modernizou-os. Noutro ponto de vista, o Grupo do Leão está associado a uma temática do século XIX que separa os artistas do resto da sociedade e, nesse sentido, este quadro é uma homenagem aos artistas do Naturalismo, figurando o Grupo com ironia, um pouco ao estilo de Eça de Queirós nas suas descrições da sociedade portuguesa de oitocentos.

O atraso da industrialização, e portanto da proletarianização fabril, torna quase insensível a presença de novas forças sociais

O pintor Fernando Lanhas realizou um quadro cronológico de Silva Porto para a Exposição comemorativa do Centenário da Sua Morte em 1993.

O Grémio Artístico adquiriu praticamente todos os desenhos (hoje pertencentes à Sociedade Nacional de Belas Artes) e as pinturas foram parar às mãos de diversos colecionadores sendo algumas hoje, por compra ou doação, propriedade de vários museus, como é o caso do Museu do Chiado, Museu Grão Vasco, Museu José Malhoa, Casa Museu Anastácio Gonçalves, Casa Museu dos Patudos, Casa Museu Fernando de Castro e Museu Abade de Baçal.

Na colecção de pintura do Museu Nacional de Soares dos Reis existem obras provenientes das provas de pensionista no estrangeiro, outras de legados, bem como um núcleo depositado pela Câmara Municipal do Porto constituído por uma doação feita ao Museu Municipal e que pertenceu ao coleccionador portuense Honório de Lima.



**exemplos.** a partir do quadro Cebolas

*Silva Porto viveu sob o governo de quatro reinados da quarta e última dinastia, a de Bragança: D. Maria II, D. Pedro V, D. Luís, D. Carlos.*

*D. Maria II, a Educadora, reinou entre 1834 e 1853. “O reinado de D. Maria II é atravessado por numerosas revoluções: a revolução de setembro de 1836, que coloca o partido de centro-esquerda no poder; a Belenzada, em novembro de 1836; a revolta dos Marechais de 1837, uma espécie de guerra civil encabeçada pelo Duque de Saldanha e pelo Duque da Terceira; a revolução da Maria da Fonte; e a Patuleia em 1847. Embora o reinado de D. Maria II tenha sido atravessado por uma constante instabilidade política, realizaram-se reformas importantes.*

*A instrução primária tornou-se obrigatória e gratuita. Foram criados os liceus distritais, as Escolas Politécnicas de Lisboa e do Porto, o Conservatório Nacional e o Instituto de Agronomia. Foi construído o Teatro Nacional em Lisboa que adotou o nome da rainha.*

*Data também do reinado de D. Maria II a introdução dos selos postais nos correios, à semelhança do que já acontecia em Inglaterra. D. Maria faleceu aos 34 anos, ao dar à luz o seu décimo primeiro filho.*

*D. Pedro V, o Esperançoso, reinou entre 1853 e 1861. Até completar a maioridade, aos 18 anos, o governo foi assegurado por seu pai, D. Fernando, na condição de regente do reino. [...] embora o seu reinado*

*tenha sido curto, assiste à inauguração do primeiro troço do caminho-de-ferro, entre Lisboa e o Carregado. Foram também iniciadas as primeiras viagens regulares de navio, entre Portugal e Angola. Nesse mesmo ano é introduzido o sistema métrico em Portugal.*

*Com [o] objetivo de expandir e fomentar e expandir a economia nacional, é inaugurada no Porto, em 1861, a Primeira Grande Exposição Industrial Portuguesa. O Observatório Astronómico de Tapada da Ajuda, em Lisboa, surge também em 1861. D. Pedro foi um defensor acérrimo da escravatura [... Durante o seu reinado, Lisboa é assolada por duas graves epidemias: a cólera, em 1856, e a febre amarela, em 1857, que provocaram grande mortalidade.*

*D. Luís, o Popular, reinou entre 1861 e 1889. “D. Luís sobe ao trono de Portugal, por morte de seu irmão D. Pedro V, que faleceu sem deixar descendência. Considerado como um intelectual, fruto também de educação que recebera, traduziu para português parte da obra de Shakespeare. Nada fazia prever que estivesse predestinado a ocupar-se dos destinos de Portugal, pelo que se dedicou aos estudos, estando-lhe reservada uma carreira militar, como comandante da marinha.*

*Porém, a morte prematura e inesperada de D. Pedro V fez com que tivesse de se ocupar do governo de Portugal.*

*O período do seu reinado coincide com uma época de relativa acalmia a nível político,*

pelo que se pôde dedicar a realizações que em muito contribuíram para o progresso de Portugal. Merece especial destaque o início das obras dos portos de Lisboa e Leixões, o alargamento da rede de estradas e dos caminhos-de-ferro, a construção do Palácio de Cristal no Porto, atualmente designado Pavilhão Rosa Mota, a abolição da pena de morte por crimes civis, a abolição da escravatura em todas as colónias de Portugal e a publicação do primeiro Código Civil.

Durante o seu reinado, foi efetuada a Conferência de Berlin, em 1884. Daí resultou o chamado mapa cor-de-rosa, ou seja, a definição da partilha de África entre as grandes potências coloniais: Alemanha, Bélgica, França, Portugal e Inglaterra.

Também são fundados alguns partidos políticos: o Partido Reformista (em 1865), que vai ascender ao poder em 1868, o Partido Socialista Português (em 1875), com o nome de Partido Operário Socialista, e o Partido Progressista (em 1876), que ganha o poder em 1879. Assiste-se também à realização do Congresso de Comissão Organizadora do Partido Republicano (em 1883). No final do reinado de D. Luís, o Partido Republicano é já uma força política estruturada.

D. Carlos, o Diplomata, reinou entre 1889 e 1908. “O início do governo deste monarca foi muito agitado em consequência do ultimato apresentado pela Inglaterra a Portugal em Janeiro de 1890, reclamando

para si a posse dos territórios entre Angola e Moçambique. D. Carlos foi um homem dedicado às artes e à ciência.

Participou com trabalhos em aguarela e pastel em diversas exposições, procurando desta forma incentivar outros pintores. desenvolveu uma importante atividade de pesquisa oceanográfica, essencialmente no domínio da biologia marítima. também o estudo das aves o interessou, tendo publicado o Catálogo Ilustrado das Aves de Portugal.

Considerado como um bom desportista, praticava ténis, golfe, , desportos náuticos e era também caçador de reputada fama como atirador. A primeira revolta republicana surge no Porto, a 31 de janeiro de 1891. Embora não tenha sido bem sucedida, foi uma demonstração da força e da ameaça que representava para o regime monárquico.

Nos primeiros dias do ano de 1908 haviam sido presos muitos dirigentes do Partido Republicano. A agitação política crescia de forma incontrolável e o governo do rei ia-se tornando cada vez mais ditatorial, numa tentativa de dominar os movimentos que se insurgiam contra a monarquia. no dia 1 de fevereiro de 1908, a família real chega a Lisboa vinda de Vila Viçosa.

No Terreiro do Paço, perto da entrada para a Rua do Arsenal, um atirador dispara e atinge de morte D. Carlos. Foi o princípio do fim da monarquia em Portugal.

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

*Algumas das maiores pinturas da História da Arte são naturezas mortas.*

*Entrevista a Neil Cox, comissário científico da exposição sobre os séculos XIX e XX que inaugura na Gulbenkian com obras gigantes.*

*Que história quis contar nesta exposição? Se é que quis contar alguma...*

*A Fundação Gulbenkian pediu-me uma exposição sobre a natureza-morta dos séculos XIX e XX, até 1955.*

*Existe alguma forma de natureza-morta hoje em dia?*

*é óbvio que ainda há artistas a pintar naturezas-mortas. há pessoas que, por exemplo, fazem fotografias que são naturezas-mortas, mas já não é algo de vital na arte contemporânea. de maneira nenhuma... a criação de objectos, ou o uso de objectos, é uma coisa muito importante na arte contemporânea. nós temos objectos na exposição que apontam em direcção ao futuro e a um tipo de prática artística mais complexa.*

*Está a falar de Marcel Duchamp...?*

*Sim, o porta-garrafas do Duchamp, as peças de Tatlin e o telefone de Salvador Dalí. Todos eles apontam para o tipo de práticas actuais.*

*mencionou a dificuldade de encontrar uma data de partida para a exposição. Cronologicamente, a última pintura da última*

*exposição era um Goya, dos anos 1820, talvez. Decidi que não queria pegar logo aí. Queria marcar a modernidade de alguma maneira. E, então, o começo conceptual da exposição é a invenção da fotografia, em 1840. Escolhi esta data para tentar dar uma explicação causal de por que os artistas modernos pintam assim. A ideia de similitude realística ou naturalista da representação como objectivo da arte é superada pelo advento da fotografia. É uma ideia simples, obviamente a questão é um pouco mais complicada que isso. mas sinto que é um pouco verdade que a invenção da fotografia muda a natureza da representação visual e coloca aos artistas um problema: pensar o que a representação visual pode ser.*

*O significado da natureza-morta é o mesmo nos pintores holandeses e nos modernos? há diferenças ideológicas?*

*Certamente, se pensarmos nos holandeses, na clássica natureza-morta do século XVII. E para quem viu a primeira exposição, com obras fantásticas, recordar-se-á. Essas obras evidenciavam muito a perícia do artista e o puro prazer da contemplação, numa primeira abordagem, mas estavam também carregadas de simbolismo. Não há muitas pinturas nesta exposição que tenham algo a ver com um programa simbólico. Não é possível descodificá-las da maneira que se pode descodificar muitas das naturezas-mortas de séculos anteriores. O sentido religioso, como subtexto, nas vanitas [pinturas com caveiras, significando a transitoriedade da vida] é óbvio. São*

também evidentes as alegorias sociais que estão em jogo em muitas destas representações. Na modernidade estas pinturas são muito mais sobre pintura, sobre a questão da representação e são também muito mais sobre o artista. Sobre o artista como artista, sobre a expressão da sua experiência do mundo.

*A questão dos impressionistas...?*

*Exactamente. Esse foi o primeiro grande momento dessa mudança. a primeira exposição dos impressionistas, em 1874.*

*A história que quer contar é então a história dessa mudança na pintura.*

*Sim, mas não de uma forma linear. esta exposição não é para ser seguida como uma sequência na qual é preciso aceitar as associações propostas como a única maneira de compreender a história da arte moderna. E tentámos mantê-la aberta de forma a ser possível fazer várias conexões. De uma forma muito básica a história é: a fotografia é inventada e isso cria um problema sobre a representação visual e, ao mesmo tempo, vive-se um momento de transformação tecnológica maciça, em várias frentes: o comboio a vapor, o telefone, o carro. E isso muda a nossa noção de espaço e tempo, ao mesmo tempo que a noção do próprio indivíduo muda radicalmente.*

*Como é isso notório dentro destas paredes?*

*No início da exposição está um quadro de fantin-latour que pertence ao museu gul-*

*benkian. Aquela pintura está muito próxima da natureza-morta holandesa do século xvii. Mas na verdade só há um intervalo de 20 anos entre esse quadro e ramos de castanheiro em flor, de van gogh. No quadro de Fantin-Latour, uma bela jarra de flores, a presença do artista é muito subtil. mas o quadro de Van Gogh está cheio de marcas que nos dizem que este pintor fez este quadro. Todas estas estranhas formas, marcas de pinceladas e cores vívidas e esta confusão dinâmica mostram quão afastados estamos desta noção hipercontida da subjectividade do artista. Na natureza-morta do século xix, o artista é muito mais central, está, por assim dizer, dentro do quadro.*

*E há ainda o surrealismo...?*

*Se formos ao que Dalí chamou de 'fotografias de sonhos pintadas à mão', aqui onde começámos a falar de inconsciente passamos a falar do conceito complexo do que é uma pessoa. Não só de uma pessoa moral, que faz escolhas, cujo comportamento é governado pela razão, mas a ideia de um indivíduo cuja razão está em conflito com outras partes da mente. aqui há uma tentativa de fazer arte que mostra essa subjectividade fragmentada, que é inteiramente moderna.*

*Por que achou que esta pintura em particular, a sensação de velocidade, tinha algo a ver com uma natureza-morta ?*

*Todo este trabalho está nos limites da tradição. Quando Dalí faz alguma coisa que terá algo a ver com uma natureza-morta*

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

*será sempre mais como uma paisagem. Aqui temos um objecto que é um sapato, que tem um relógio, e outro sapato em relevo, e há uma estranho objecto prateado em forma de pérola. Não há nada no trabalho de Dalí que seja directamente uma natureza-morta, num sentido clássico de coisas da natureza sobre uma mesa. No surrealismo, em dalí, serão objectos numa paisagem de sonhos.*

*Muitos dos trabalhos tardios apresentados nesta exposição estão nos limites do que se pode considerar natureza-morta. Estão onde a categoria se fractura. E a principal maneira em que rompe com essa linha de tradição – se a natureza morta tradicional é a representação de objectos numa pintura – o que acontece no século xx é que é o objecto que sai da pintura e entra no mundo. E chega-se aqui. e, nesse sentido, é um fim da história, o objecto a sair da pintura. Pode-se fazer uma narrativa na exposição e chegar a este ponto.*

*E chegamos a Duchamp, que é esse objecto que existe no mundo, sem moldura.*

*Na verdade é cronologicamente o último objecto da exposição. É uma réplica tardia, feita em 1964, assinada por Duchamp e confirmada como autêntica. na verdade é uma obra produzida já no mundo complexo da Pop Art. Duchamp tornou-se muito mais famoso nos anos 60 e, de certa forma, pertence mais a este mundo do que àquele em que criou os primeiros ready-mades. E mostrado também no contexto do surrealismo faz outro tipo de sentido. E é*

*importante isto, porque esta história aparentemente cronológica não é nada linear.*

*A ideia de uma exposição de naturezas-mortas poderia ser monótona?*

*A ideia é ser um bocadinho desafiante e surpreender as pessoas. Porque embora tenha deixado de ser central na arte dos nossos dias, muitos artistas que foram importantíssimos para a história da arte trabalharam o género. Algumas das maiores pinturas da história de arte são naturezas-mortas. morandi fez uma carreira disso e grande parte do trabalho de Paul Cézanne, um dos maiores e mais influentes artistas do seu tempo, são puras naturezas-mortas. Uma das três pinturas de cézanne que aqui estão, natureza morta com maçãs, de 1878, é uma pintura muito importante por causa da recepção que teve em inglaterra.*

*Este quadro foi comprado pelo célebre economista John Maynard Keynes, num leilão em paris. Quando ele a levou para londres, deixou-a no caminho de acesso a casa. Nessa altura, Duncan Grant, um pintor inglês, vivia com ele. Keynes chegou a casa e disse-lhe: ‘deixei um Cézanne lá fora’.*

*Duncan correu até ao quadro que seria, durante muito tempo, objecto de discussões intermináveis. O crítico inglês Roger Fry escreveu sobre isso. E este pequeno quadrinho com apenas sete maçãs foi uma fonte de inspiração inesgotável para as tentativas de criar arte moderna na grã-bretanha. Deixou um enorme legado.*



*A expressão natureza-morta começa a ser usada pela primeira vez na Holanda em meados do século XVII nos inventários de quadros. Nessa época, contudo, competia com outras designações que até aí eram usadas para nomear variantes especiais das naturezas-mortas, – fruytagie («quadro com frutos»), banquet («banquete») e ontbijt («pequeno-almoço»).*

*Durante o século XVII começam a desenvolver-se as primeiras escolas de arte patrocinadas pelas mais importantes cortes da Europa segundo o modelo da Academia de Arte de Paris, criada por Charles Lebrun. Os seus estatutos estabeleciam uma escala hierárquica entre os géneros de pintura que deviam ser ensinados.*

*Às naturezas-mortas foi então atribuída a categoria mais baixa, por serem consideradas meras representações de objetos inanimados – jarras de flores, restos de refeições sobre uma mesa, livros, documentos ou paletas de pintores – coisas que davam a impressão de terem sido abandonadas ao acaso.*

*O termo nasce, com sentido depreciativo, pelo meio do século XVIII: nas outras línguas (Still-leven, Stilleben, Still life) equivale a «natureza em repouso». O «género» é naturalmente desvalorizado na tradição crítica idealista: o interesse dos historiadores foi precedido pelo do colecionismo.*

**O Tempo Descritivo:**

**A Natureza-Morta na Idade Moderna**  
Nuno Saldanha

*O tema deste texto incide sobre a temática pictórica da “natureza-morta” em geral, embora analisada sobre o ponto de vista de algumas ideias subjacentes fundamentais: o Tempo, a Descrição, e a Hierarquia Académica dos Géneros.*

*Este assunto, apesar da deficiente atenção que lhe tem sido dada desde os primórdios da criação artística ocidental, tanto do prisma da actividade plástica em si, quer da teoria, ou mesmo da historiografia, é sem dúvida um dos mais interessantes e complexos da História da Pintura Ocidental, pelo intrincado conjunto de ideias, e ao mesmo tempo, de paradoxos que o mesmo suscita – ideia de imitação, ideia de arte, ideia de natureza.*

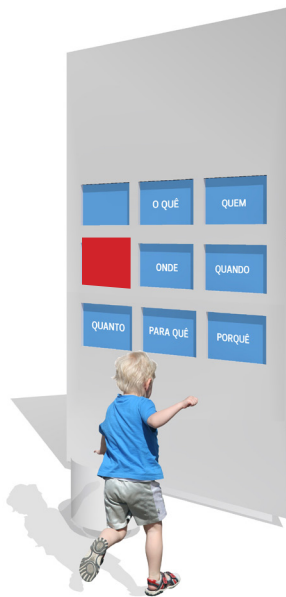
*Uma pintura de objetos inanimados.*

*Naturezas-mortas com o mesmo número de elementos orgânicos e composição semelhante à pintura Cebolas.*

*Coleção de pinturas de épocas diferentes com ambiente cromático aproximado do ambiente do quadro Cebolas.*

Monitor #4

### Perguntas do museu



Qual é o nome completo do pintor?  
Qual é o título do quadro?  
Qual é o número de inventário?  
Quais são as dimensões?  
Qual foi a técnica utilizada?  
Quais são as vantagens desta técnica?  
Quais foram os formatos mais usados por Silva Porto?  
Quais eram as cores privilegiadas por Silva Porto?  
Quais foram os cursos frequentados por Silva Porto?  
Quais foram as suas classificações enquanto aluno?  
Quais são os registos que existem sobre o seu desempenho escolar?  
Qual era o tipo de registo oficial em uso na Academia?  
Qual foi a evolução da Academia Portuense?  
Qual foi a inovação introduzida em Portugal por Silva Porto?  
Quais eram os hábitos sociais no tempo de Silva Porto?  
Qual é o contexto histórico do Pintor?  
Qual era a importância da fotografia?  
Qual era a relação entre a fotografia e a pintura?  
Qual é o significado e a origem da palavra pintura?  
Qual é o significado e a origem da palavra cebola?  
...

### Perguntas do visitante

Qual foi a motivação do pintor para realizar este quadro?  
Qual é a forma correta de designar esta pintura?  
Quais são as componentes da tinta a óleo?  
Qual é o valor material atualmente atribuído ao quadro?  
Quais foram as notas que obteve como estudante na Academia?  
Qual foi a reação de Silva Porto quando chegou a Paris?  
...

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

**Autor:** António Carvalho de Silva Porto

**Denominação:** *Cebolas*

**Número de Inventário:** 1013

**Altura:** 13,2 cm. **Largura** 24,5 cm

**Supercategoria:** Arte  
**Categoria:** Pintura

O quadro *Cebolas* foi pintado a óleo.

Ano	Formatos
1880	33x56 (2), 85x150
1881	30x46, 59x101
1882	30x40, 33x55, 58x99, 60x100, 78x120
1883	43x74, 64x98, 100x150
1884	30x46, 36x55, 76x116, 134x205
1885	21x31, 30x47, 31x46, 120x150
1886	37x56, 110x150
1887	76x121, 102x125
1888	20x35
1889	
1890	32x56, 42x56 (2)
1891	41x55, 42x56, 44x58, 96x120
1892	26x36, 44x54, 45x55, 46x56, 133x200
1893	42x56, 90x120 (2), 160x200

*Muitas vezes as suas paisagens não têm os títulos precisos, como se os pintores, ultrapassando o estágio superficial de localização exacta, quisessem exprimir que o estudo atento da natureza se bastava a si mesmo.*

*Os fatores mais importantes no predomínio da pintura a óleo sobre os demais métodos de pintura permanente são:*

*A sua grande flexibilidade e facilidade de manipulação, e a grande variedade de efeitos que se podem produzir;*

*O facto de as cores não se modificarem ao secar; portanto, a cor que o artista aplica é, com muito pouca variação, a cor que deseja;*

*A facilidade com que se podem obter numerosos efeitos com uma técnica simples e direta;*

*O facto de que se podem fazer obras de grande dimensão sobre telas leves e de fácil transporte;*

*A aceitação universal da pintura a óleo por parte do público e dos artistas, o que resultou na facilidade de encontrar materiais de qualidade;*

*Os seus principais defeitos são o eventual amarelecimento ou escurecimento do óleo, e a possível desintegração da capa de pintura por causa de fissura, etc.*

*O primeiro fator pode-se eliminar ou reduzir ao mínimo, seleccionando e manejando cuidadosamente os materiais, e o último por meio de uma técnica correta.*

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

1762 – 1803

Aula de Náutica

1779 – 1803

Aula de Debuxo e Desenho

1803 – 1837

Academia Real de Marinha e Comércio da Cidade do Porto

1837 – 1911

Academia Politécnica do Porto

1825 – 1836

Régia Escola de Cirurgia

1836 – 1911

Escola Médico–Cirúrgica do Porto

1836 – 1911

Escola de Farmácia

1836 – 1911

Academia Portuense de Belas Artes

1881 – 1950

Escola de Belas Artes do Porto

1950 – 1992

Escola Superior de Belas Artes do Porto

Desde 1992

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

A Academia Portuense de Belas Artes foi criada pelo Decreto de 22 de Novembro de 1836, da autoria de Passos Manuel. Na sua origem, e como princípio orientador, estiveram a promoção e a difusão do estudo das belas artes e a sua aplicação à indústria. De acordo com o texto dos Estatutos, a Academia era constituída por académicos honorários e de mérito e por professores, competindo a sua administração a um Diretor nomeado pelo governo. Auxiliando a Academia na prossecução dos fins para que

fora criada funcionou uma escola – a Escola Académica –, que ministrava os cursos de Desenho Histórico, Pintura Histórica, Escultura, Arquitectura Civil e Naval e Gravura Histórica.

Em 1839, o Museu Portuense de Pintura e Estampas, também designado “Ateneu D. Pedro” ou, simplesmente, “Museu Portuense”, foi anexado à Academia Portuense de Belas Artes. A criação deste Museu, em 1833, ficou a dever-se ao regente D. Pedro, embora a fundação propriamente dita apenas tenha sido oficializada três anos depois, pelo Decreto de 12 de Setembro de 1836. Na origem desta instituição esteve a necessidade de conservação das obras de arte sequestradas durante o Cerco do Porto, bem como das que haviam sido abandonadas pelos Conventos. A sede da Academia teve lugar no extinto Convento de Santo António da Cidade, local onde se instalou, também, o Museu Portuense. De qualquer modo, algumas das aulas iniciaram o seu funcionamento no edifício da Academia Politécnica, onde permaneceram até à década de 70 do século XIX.

A primeira tentativa de reforma da Academia Portuense de Belas Artes deu-se em 1881, pelo Decreto de 22 de Março, que pretendeu reforçar a separação entre a Academia e a Escola. Este diploma atribuiu à Academia as funções de promoção da arte e da arqueologia, de realização de exposições, de conservação e restauro de monumentos e de defesa do património museológico, enquanto que a Escola de Belas Artes foi objeto de uma reforma do ensino que

ministrava, tendo-se aumentado o número de cursos. Em resultado desta reforma, esta Escola passou a lecionar cursos como o Geral de Desenho, o de Architectura Civil, o de Pintura Histórica, o de Pintura da Paisagem, o de Escultura Estatuária, o de Gravura a Talho Doce, o de Gravura em Madeira e também cursos de Belas Artes com aplicação às artes industriais.

A implantação da República trouxe consigo grandes mudanças. As Academias de Belas Artes foram extintas, criando-se conselhos de Arte e Arqueologia em sua substituição. O Museu Portuense que, entretanto, passou a designar-se Museu Soares dos Reis, ficou subordinado ao Conselho da “3.<sup>a</sup> Circunscrição”. Apesar destas reestruturações, a Escola de Belas Artes manteve-se ativa, embora com o estatuto de organismo autónomo. A organização interna passou a observar, em traços gerais, a da Escola Académica, que datada de 1881. O ensino repartiu-se por dez cadeiras, constituídas por vários módulos, e por Cursos Especiais (de Escultura, de Pintura e de Architectura). O ensino artístico foi novamente reformado em 1931, pelo Decreto n.º 19.760, de 20 de Maio. Nesta altura constituíram-se Cursos Especiais, de nível elementar, para cada uma das três artes, a cuja frequência se seguia a de um Curso Superior.

Em 1950, a Lei n.º 2.043, de 10 de Julho, propôs as bases para a reorganização do ensino nas escolas superiores de Belas Artes de Lisboa e do Porto. No entanto, o funcionamento da Escola do Porto manteve-se sensivelmente dentro dos mes-

mos moldes até 14 de Novembro de 1957, data em que foi promulgado o diploma que aprovou o Regulamento das Escolas Superiores de Belas-Artes. A organização dos cursos de Architectura, de Pintura e Escultura foi, então, profundamente remodelada, passando a ser considerados cursos superiores. O Curso de Architectura, com a duração de seis anos, distribuiu-se por três ciclos e integrou algumas cadeiras lecionadas na Faculdade de Ciências durante os dois primeiros anos. Os Cursos de Pintura e de Escultura, com a duração de cinco anos, passaram a ser igualmente compostos por três ciclos, correspondendo os dois primeiros aos cursos gerais e o terceiro aos cursos complementares.

As mudanças ocorridas na Escola Superior de Belas Artes após o 25 de Abril de 1974 tiveram fortes repercussões na estrutura pedagógica e científica. A partir do ano letivo de 1974-75 verificou-se a reformulação dos cursos de Pintura e de Escultura lecionados pela 2.<sup>a</sup> Secção da ESBAP, os quais adquiriram a designação de “Artes Plásticas (Escultura)” e de “Artes Plásticas (Pintura)”. A mesma Secção começou, entretanto, a ministrar o Curso de Design de Comunicação (Arte Gráfica). Esta reforma foi posteriormente reconhecida pelo Decreto-lei n.º 80/83, de 9 de Fevereiro. Entretanto, tinha sido criada a Faculdade de Architectura da Universidade do Porto por diploma de 21 de Dezembro de 1979, o que, entre outras implicações, significou a desvinculação do Curso de Architectura da Escola Superior de Belas Artes e a extinção da sua 1.<sup>a</sup> Secção. Na realidade, porém, o

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

Curso manteve-se em funcionamento na ESBAP ainda durante alguns anos, pois só em Outubro de 1984 é que foi aprovada a nova estrutura curricular da Faculdade de Arquitectura.

Avizinhava-se, entretanto, o fim da existência da Escola Superior de Belas Artes do Porto. A 12 de Dezembro de 1991, o Senado Universitário aprovou a integração deste estabelecimento na Universidade do Porto, decisão que acabou por dar origem, no ano seguinte, à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (Despacho n.º 307/ME/92, de 30 de Outubro).

As Actas das Conferências Gerais da Academia, fazem referência à *avaliação dos trabalhos dos exames finais anuais dos alunos dos vários cursos, e classificação atribuída; a atribuição do prémio anual pecuniário aos alunos concorrentes; a atribuição dos prémios trienais em Pintura, Arquitectura e Escultura, ou outros prémios instituídos por particulares; a distribuição dos prémios aos alunos; a apreciação dos concorrentes ao lugar de pensionista do Estado no estrangeiro; a avaliação dos concorrentes aos lugares de professor ou outros (de acordo com programa elaborado em Conferência Ordinária) e ainda a apreciação de propostas para nomeação de Académicos; a discussão de propostas de organização da Academia, apresentadas pelos seus membros.*

De acordo com os estatutos de 1836, as Conferências Gerais reuniam uma vez por ano, sendo convocados os membros das Conferências Ordinárias e os Académicos Honorários (indivíduos escolhidos por se distinguirem na literatura ou Belas Artes) e de Mérito (artistas que se quisessem agregar e oferecer obras suas). Tinham por função admitir os Académicos, avaliar os alunos concorrentes aos prémios (competindo-lhes a distribuição dos temas das provas e o seu julgamento) e os concorrentes à docência e propor os pensionistas do Estado (art. 57º, 65º–68º, 78º–80º). Cabia-lhes também julgar os concorrentes a outros lugares da Academia, examinar trabalhos de alunos assistentes que pretendiam matricular-se (art. 45º) e ainda fazer a avaliação final anual dos alunos dos vários cursos da Academia.

Silva Porto cursou Arquitectura, Escultura e Pintura Histórica na Academia Portuense de Belas Artes

As sua classificações foram de vinte valores no Curso de Arquitectura, dezoito valores no Curso de Escultura e dezoito valores em Pintura Histórica

O Livro nº 114 de Actas das Conferências da Academia (1842–1911) faz referências a Silva Porto



No contexto português da época pode considerar-se que Silva Porto foi um pintor inovador e que fez escola. Pintar a natureza numa observação directa, sem preconceitos e tal como ele próprio a sentia não tinha sido praticado até então, mas Silva Porto conseguiu atingir este objectivo pelo menos em algumas das suas obras e pretendeu transmiti-lo aos seus discípulos.

Ainda que a preparação de pinturas feitas com óleos vegetais remontem à Idade Média, e os pintores já conhecessem a pintura a óleo, desde o século XIV e até mesmo antes, não se tinha adotado de forma generalizada até ao século XV. Em meados do século XVI, o método estava no seu auge, numa forma bastante desenvolvida, e desde então, a pintura a óleo sobre tela foi a técnica mais frequente na pintura.

Mesmo que as restantes técnicas se pratiquem com certas vantagens que têm sobre o óleo, este continua a predominar porque a maioria dos pintores consideram que as suas vantagens superam os seus defeitos, e que pelo seu alcance e flexibilidade supera as aquarelas, a têmpera, o fresco e o pastel. Não obstante, do ponto de vista da permanência, todos estes métodos consagrados de pintura consideram-se ter igual mérito. Todos têm alguns defeitos inerentes, que o pintor tenta reduzir ao mínimo e cada um coloca dificuldades especiais a superar.

Nas duas últimas décadas do século XIX e o início do século XX, acentua-se a expansão das cidades que a partir de 1850, vão ganhando novos ritmos e novos limites. Com o transporte público e quebra da escala tradicional do andar a pé, o espaço urbano estende-se e nascem as periferias das cidades.

Simultaneamente a iluminação artificial (e nomeadamente a iluminação pública) quebra a cadência dia-noite que tinha marcado a cidade e aumenta o tempo de trabalho e de lazer. No Portugal que vai do Ultimato aos anos vinte, passando pela instauração da República, assiste-se fruto da industrialização possível, à concentração urbana das populações, embora esse fenómeno só tenha expressão nas duas principais cidades, Lisboa e Porto.

É nestas duas cidades que são formados pelas Academias (que em 1911 passam a Escolas de Belas Artes) os arquitectos, pintores e escultores, muitos deles que mercê de bolsas, vão completar a sua formação em Paris e ou na Itália.

Estes anos são marcados por isso, pelo desenvolvimento destas cidades, onde se abrem avenidas e rotundas, e se edificam novos equipamentos, ligados à administração, aos transportes, ao comércio, ao ensino, à saúde e à cultura. Desenvolvem-se as comunicações com o telégrafo e o telefone, a fotografia e o cinema, e os jornais e revistas ilustrados.

exemplos. a partir do quadro Cebolas

Os primeiros grandes fotógrafos tinham sido treinados como pintores. Fox Talbot era fundamentalmente um cientista mas tinha sérias preocupações artísticas. Foram a sua falta de jeito para o desenho e a impaciência com o uso da câmara lucida que o levaram a investigar um processo de registo permanente pela ação direta da luz do sol. Mas Daguerre, David Octavius Hill, Robert Mcpherson, Oscar Reijlander, Charles Nègre, Henry Peach Robinson e muitos outros eram pintores ou começaram as suas carreiras como pintores. Ingres, Delacroix, Meissonier, Courbet, Manet, Degas e Gauguin são alguns dos pintores que sistematicamente usaram a fotografia como auxiliar de criação.

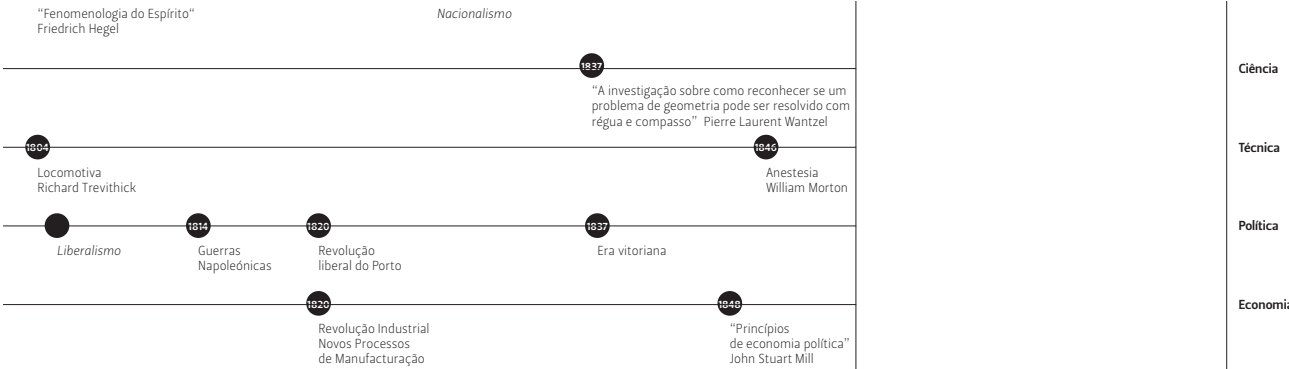
É bom lembrar que a fotografia apareceu para responder às necessidades da pintura, nomeadamente o desenvolvimento dum método expedito de registo de observações visuais que substituisse, com vantagem, o tradicional caderno de esboços do artista. A fotografia foi inventada por pintores (reais ou frustrados) para pintores. Por outro lado, a fotografia foi um agente da democratização da imagem, na linha de outros

processos mecânicos de reprodução e multiplicação como a xilogravura ou a litogravura.

Apesar do entusiasmo como a descoberta da fotografia, a desconfiança instalou-se logo no início. Ao ver, em agosto de 1839, uma das primeiras deguerreotipias, o pintor Paul Delaroche exclamou «A partir de hoje a pintura morreu!». Foi uma frase que deu a volta ao mundo. 5As estatísticas provam que os receios dos pintores eram bem fundados. Só em Marselha, dos quarenta ou cinquenta pintores de retrato que existiam na década de trinta, restavam, em 1844, apenas quatro ou cinco, enquanto os fotógrafos profissionais eram já doze.

Ao longo de séculos o desenhador e o pintor foram-se socorrendo duma série de máquinas auxiliares que lhes permitiam reproduzir realisticamente na prancheta o espetáculo que a natureza lhes oferecia ao vivo. A tarefa de cópia fiel ficava assim bastante facilitada. Vermeer, Canaletto e Reynolds são apenas três exemplos de pintores que usaram destes auxiliares ópticos.

A partir de 1888, como o caixote Kodak,

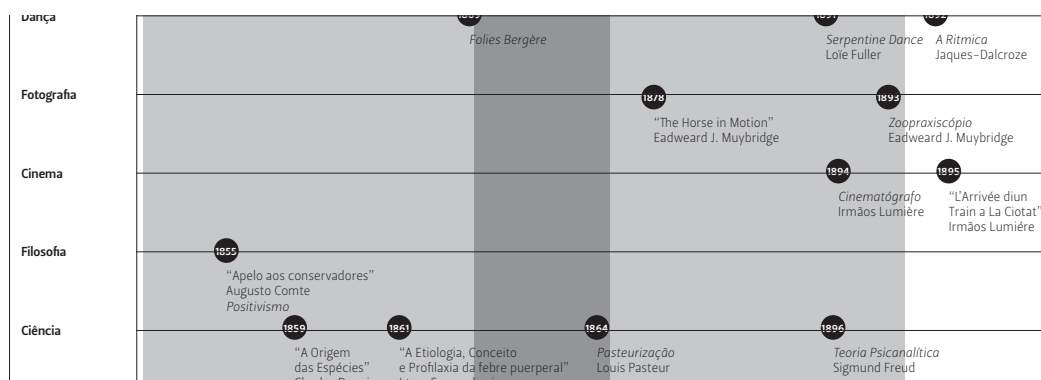


a técnica fotográfica ficou ao alcance de toda a gente. Era uma situação pelo menos equívoca: uma técnica simples e pouco dispendiosa produzia, em algumas horas, resultados a que a pintura há muito aspirava. Poderia isto ser uma nova forma de arte? É difícil equacionar facilidade com arte pois o génio quer-se pelo menos com noventa por cento de transpiração – sangue, suor e lágrimas como as de Van Gogh. Mas enquanto os interessados debatiam a questão da fotografia como arte, começavam a aparecer fotografias que eram incontestavelmente obras artísticas. Nada de novo nesta situação: os pintores rupestres de Lascaux, os arquitetos e riscadores das catedrais medievais, Méliès e os irmãos Lumière, também não se consideravam artistas – mas produziam obras de arte.

Os cinco anos parisienses de Silva Porto coincidem com o declínio da Escola de Barbizon. Chegara-se a uma tal homogeneidade de estilo no tratamento da paisagem que ver uma pintura era ver todas as outras (e vice-versa). Em naturalismo a fotografia fazia melhor, e a pintura estava em vésperas de descobrir outros caminhos.

Em 1941, no âmbito da Exposição do Grupo do Leão promovida pela SNBA [Sociedade Nacional de Belas Artes], o seu fundador teve o destaque merecido com vinte e nove peças que abriram o respetivo catálogo, permitindo detetar importantes e definitivas mutações em termos de colecionismo. [As peças] pertenciam maioritariamente a Agostinho Fernandes, Anastácio Gonçalves e a Bustorff Silva, recentes e prestigiados colecionadores, dos primeiros do século XX português a quem esse nome rigorosamente se pode aplicar. Anunciava-se assim um novo ciclo na valorização e inventariação da obra do pintor que teve em Anastácio Gonçalves o mais ativo e dedicado dinamizador. Aliás, ele era o único, dos três grandes colecionadores citados, que se dedicou apenas à pintura naturalista.

No entanto, esta empenho colecionista – que correspondeu também a uma significativa valorização comercial da obra do pintor – não significou um estudo mais cuidado da sua obra.



**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

«Caraterísticas Técnicas da pintura de Silva Porto» e «As assinaturas e os formatos das pinturas de Silva Porto» por João M. Peixoto Cabral e António João Cruz. por no Instituto José de Figueiredo

Se para muitas das pinturas de Silva Porto é possível estabelecer a sua seriação no tempo com relativa facilidade e razoável rigor, seja considerando a data que o artista adicionou, o que depois de 1874 só fez em casos excepcionais, seja recorrendo aos catálogos das exposições realizadas durante a sua vida, para algumas delas isso torna-se impossível, em virtude de muitas não terem sido expostas e de, nos casos em que foram, ser difícil achar a sua correspondência com as obras catalogadas, dificuldade esta que se deve, por um lado, à ausência nalguns desses catálogos das dimensões de tais obras e, por outro lado, ao facto de não raramente Silva Porto ter pintado os mesmos motivos mais do que uma vez e, nalguns casos, em momentos diferentes.

Daí que procurássemos estudar pormenorizadamente certas características das suas pinturas que tivessem variado ao longo do tempo e investigar se tais características poderiam ser utilizadas para efeitos de datação.

As características estudadas foram a assinatura do pintor, o formato dos quadros e diversas características técnicas, em particular a natureza do suporte e da sua preparação, a estratigrafia das camadas

cromáticas, a natureza dos pigmentos e li-gantes utilizados, o tipo e a disposição das pinceladas.”

Para abordar a obra da Silva Porto, foi constituída uma amostra básica, distribuída pelos seguintes períodos:

A: Período escolar (até 1873)  
[ao qual pertence o quadro «Cebolas»]

B1: Primeiro período do estágio em França (1873–1877)

B2: Estadia em Itália (1877–1878)

B3: Segundo período de estágio em França (1878–1879)

C1: Período inicial da vida em Lisboa (1879–1880)

C2: Período que compreende os treze últimos anos da vida do artista (1881–1893).

No período escolar, a paleta parece ter sido relativamente limitada uma vez que se identificaram apenas nove pigmentos, designadamente o amarelo de crómio, amarelo ocre, azul de cobalto, branco de chumbo, castanho ocre, goma guta, carvão animal, vermelhão e vermelho ocre, os quais, salvo a goma guta, não mais deixará de utilizar.

Após o início do estágio em França a paleta terá sido significativamente enriquecida por mais do dobro dos anteriores pigmen-

tos, com a introdução do amarelo de bário, azul da Prússia, azul ultramarino, violeta de cobalto, branco de zinco, umbra, verde de cobalto, verde de crómio, verde esmeralda. veridian, vermelho de crómio e laranja de crómio.

*Alguns destes novos pigmentos, em particular o violeta de cobalto, o veridian e o laranja de crómio, parecem ter sido abandonados a seguir ao seu regresso a Portugal.*

*Pigmentos identificados em azuis do céu:*

*Azul:*

*Azul de cobalto*

*Azul da Prússia*

*Azul ultramarino*

*Branco:*

*Branco de chumbo*

*Branco de zinco*

*Vermelho:*

*Vermelhão*

*Vermelho ocre*

*Vermelho de crómio*

*Amarelo:*

*Amarelo ocre*

*Castanho:*

*Castanho ocre*

*Preto:*

*Carvão animal*

*O grupo unia-se em torno de uma atitude de oposição ao convencionalismo clássico e de um interesse comum pela pintura de paisagem em si – na época um desenvolvimento relativamente novo da arte francesa. A inspiração veio em parte da Inglaterra, onde a pintura de paisagens já se havia desenvolvido, e em parte dos pintores holandeses do século XVII, sobre os quais se baseou a tradição. O grupo pleiteava a observação da natureza mas, ao contrário dos impressionistas, pintavam ao ar livre apenas os estudos; todo o desenvolvimento dava-se em estúdio. Seu sentimento pela natureza, quase beirando ao culto, pode ser visto como uma espécie de revolta romântica contra a monotonia da vida urbana, e coincidia com uma crescente vontade, por parte da população das cidades então em expansão, de renovar seu contacto com a natureza.*

*Corot é frequentemente vinculado ao grupo mas sua obra possui uma qualidade poética e literária que o coloca um pouco à parte. Millet é também associado à escola; estabeleceu-se em Barbizon em 1849 e, no último período da sua vida, pintou apenas paisagens. Muitas vezes as suas paisagens não têm os títulos precisos, como se os pintores, ultrapassando o estágio superficial de localização exacta, do reconhecimento do lugar pelo público, quisessem exprimir que o estudo atento da natureza se bastava a si mesmo e que a procura das sensações, de impressões diferentes, do que com as próprias estações ou dias.*

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

*Os homens da chamada Geração de 70, cujas primeiras manifestações literárias datam, aliás, de meados do decénio anterior, acabaram de se formar já depois de institucionalizado e consolidado o liberalismo em Portugal. Encontraram instituições parlamentares funcionando com regularidade, uma ideologia oficial que acentuava a noção do “progresso” (identificado com os melhoramentos materiais), e uma comunicação com o exterior cada vez mais intensa, quer técnica, quer económica, quer cultural. Como já vimos, Coimbra fica ligada em 1864 à rede europeia de caminho-de-ferro.*

*Estas condições são, em geral, propícias à criação intelectual e artística. E por outro lado as gerações que ascendiam não tinham já que preocupar-se com o problema fundamental que mobilizara a energia dos primeiros Românticos, que era a substituição de uma cultura clérigo-feudal por uma cultura liberal e laica.*

*Mas outros problemas se punham. As novas instituições inseriam-se numa sociedade que sob o ponto de vista tecnológico, económico e mesmo social estagnava, comparativamente. Há uma certa prosperidade passageira da grande burguesia rural, mas as condições de vida, de cultura e o nível de consciência da massa campesina não se alteram. A enorme emigração para o Brasil é um sintoma das dificuldades no campo. Quanto à chamada população industrial, a situação não cessa de se agravar, porque o modo de produção artesanal não pode*

*deixar de perecer em face da produção mecânica que dominava cada vez mais o mercado mundial, tanto mais que esse deperecimento não era entre nós compensado pela criação de uma indústria moderna.*

*Por mais liberais que se mostrassem, as novas instituições não podiam deixar de refletir esta estagnação. A sua tendência cada vez mais conservadora, à medida que passava o entusiasmo fontista dos melhoramentos materiais. E por falta de dinamismo económico interno, por falta de uma expansão da produção nacional, o grupo político dirigente dependia cada vez mais do capital bancário interno ou externo.*

*Durante algum tempo, o partido denominado Progressista, herdeiro da tradição patuleia, pareceu congregar as forças descontentes; mas esse mesmo partido entrou no jogo oligárquico, como já nele entrara o partido oposto denominado Regenerador, que iniciou o fomento das comunicações. A massa dos descontentes, isto é, a pequena burguesia industrial e o resíduo do artesanato, assim como uma parte da pequena burguesia comercial, tendem a ficar fora do sistema, enquanto não se organizam no partido republicano.*

*Na base, os camponeses, mudos, constituíam a massa de manobra dos partidos governantes, na dependência imediata dos influentes locais. Note-se, ainda, que os descontentes, a oposição virtual ao regime, não representavam forças efetivamente renovadoras, mas sobrevivências*



*declinantes, formas de produção condenadas pela nova tecnologia, entre nós quase desconhecida. Destas condições resulta, na literatura, a academização e o formalismo de que já falámos.*

*A intensificação da comunicação com o exterior tornava cada vez mais patente, por contraste esta situação. Disto se dava conta certa nova intelligentsia, e em particular a que estava mais ao corrente das novidades exteriores, que era a juventude académica de Coimbra, a qual, por outro lado, tomando à letra o ideário liberal e “progressista” em que fora abstratamente educada, não podia deixar de se chocar com a realidade das instituições, hostis, na prática, ao liberalismo e ao progressismo que lhes servia de tabuleta.*

*A Instrução primária (Adolfo Coelho); Dedução positiva da Ideia Democrática (Augusto Fuschini). Entre outros conferencistas convidados, contavam-se Teófilo Braga e Oliveira Martins. O encerramento deu-se no dia em que ia realizar-se a conferência sobre os Historiadores críticos de Jesus, onde o autor se propunha tratar dos trabalhos de Renan, com quem colaborara como perito, que era, de estudos hebraicos. O encerramento provocou protestos de alguns jornais e de dois deputados no Parlamento.*

*No mesmo ano em que decorrem as Conferências do Casino, e orientada no mesmo sentido de crítica geral da sociedade portuguesa, aparece uma publicação mensal redigida por Eça de Queirós e por Ramalho Ortigão – As Farpas. Cada número constituía*

*um comentário crítico aos acontecimentos da atualidade, com um estilo humorístico que doseava o conteúdo doutrinário, cuja principal fonte era, nos primeiros tempos, a obra de Proudhon.*

*O artigo inicial, redigido por Eça de Queirós, sobre o Estado Social de Portugal em 1871, procura dar um panorama crítico da sociedade, da vida política, da religião, da opinião pública, do jornalismo e da literatura. Este artigo importa muito, porque nos dá, como veremos, o travejamento ideológico da obra de Eça de Queirós desde O Crime do Padre Amaro até a Os Maias.*

*Sob o aspeto literário, criticava Eça o lirismo tradicional de “pequeninas sensibilidades pequenamente contadas por pequeninas vozes”, onde, de todo o vasto universo, apenas se ouve “o rumor das saias de Elvira”; lirismo convencional e hipócrita, que nem exprime o temperamento do poeta nem a tendência coletiva da sociedade – e, por cima disso, imoral. Criticava o romance passional, apoteose do adultério, com nefastas consequências na educação feminina; o teatro que se limitava a decalcar declamações de obras conhecidas, etc.*

*Desde a saída de Eça de Queirós para Cuba, em fins de 1872, no início da sua carreira diplomática, Ramalho manteve sozinho as Farpas, que continuaram a sair, aliás irregularmente, até 1882, alterando profundamente o seu espírito.*

**exemplos.** a partir do quadro Cebolas

*A Regeneração abrange aproximadamente o terceiro quartel do século. Em 1851 abre, com o levantamento de Saldanha essa fase; em 1876, verifica-se uma séria crise económica e celebra-se o Pacto da Granja, que cria o partido Progressista, iniciando com o Rotativismo a fase final do regime monárquico constitucional.*

*Dentro deste intervalo decorre o período decisivo da construção de caminhos-de-ferro e outros meios de transporte e comunicações, que produzem, como consequência imediata mais importante, a unificação do mercado interno português e a conquista definitiva da agricultura pelo capitalismo, graças à eliminação dos últimos morgadios em 1863.*

*Portugal continua sendo essencialmente “uma granja e um banco”, mas, sob os pontos de vista da organização financeira e da estrutura jurídica, aproveita a experiência dos países mais adiantados e prepara-se para a fase da verdadeira industrialização capitalista, que principiará no último quartel do século: o número de estabelecimentos bancários sobe de 3 para 51 entre 1858 e 1875, e a formação das sociedades capitalistas anónimas, condicionada à autorização governamental pelo código de 33, torna-se livre desde 1867, existindo já 136 sociedades dessas em 1875.*

*Mantém-se o mesmo desequilíbrio entre o desenvolvimento do crédito bancário e o fomento agrícola e industrial, e portanto a tendência para a especulação desenfreada*

*que, precisamente, conduz à crise de 1876 e ao descrédito do regime, tal como já levará a uma primeira crise em 46 e à queda subsequente da ditadura cabralista.*

*Mas enquanto a crise não estala, a época parece ser de regeneração, de progresso, de melhoramentos materiais. Aos conflitos de 1834–51, entre a grande e a pequena burguesia, segue-se uma acalmia e uma apatia política geral. O atraso da industrialização, e portanto da proletarianização fabril, torna quase insensível a presença de novas forças sociais, pelo menos até à “Pavorosa” de 1872.*

*A toda esta acalmia corresponde o formalismo literário de que Castilho é corifeu; uma certa regressão ao ensino clássico; um refluxo ideológico no sentido conservador, de que o regresso de certas ordens religiosas sob a forma de Irmãs de Caridade (1857), é um sinal característico. D. Fernando de Coburgo, rei consorte, que constrói o palácio de Sintra segundo o modelo de Romantismo alemão, preside nos primeiros anos deste romantismo sentimental e conservador.*

*No entanto, certas camadas da pequena burguesia, os jovens universitários, certas profissões mais novas (engenheiros, tipógrafos) não deixam nunca de exprimir literária e até doutrinariamente um descontentamento que cresce e se define ao longo do período. Nestes meios atuam como fermento os escritores e ideólogos que orientaram a revolução europeia de 1848 e alimentaram a resistência contra Napoleão*

*III, contra a ocupação estrangeira da Itália e outros países.*

*A partir de 1850 aparece a imprensa periódica especialmente destinada ao operariado e até já por ele colaborada: Eco dos Operários, 1850–51, Lisboa, orientado por Sousa Brandão e A. Pedro Lopes de Mendonça; Esmeralda, 1850–51, Porto, fundado por Marcelino de Matos e colaborado por Arnaldo Gama, Coelho Lousada e Custódio José Vieira; A Península, 1852–53, Porto, fundada pelos principais colaboradores de Esmeralda e que publicou artigos de Amorim Viana, entre outros.*

*O associativismo operário teve o seu primeiro impulso, criando-se em 1852 o Centro Promotor dos Melhoramentos das Classes Laboriosas, que doravante lhe servirá de eixo principal, até à geração de 70 lhe dar um novo âmbito. Surge assim o primeiro grupo chamado de “socialistas”, geralmente engenheiros, (Latino Coelho, Rolla, Casal Ribeiro, etc.), cujos precursores, como A. P. Lopes de Mendonça, vinham já do tempo da Patuleia; e entre eles destaca-se Henriques Nogueira (1825–58), cujas obras, sobretudo os Estudos sobre a Reforma em Portugal, são precursores dos doutrinários de 1870, Antero de Quental e Teófilo Braga.*

*Alguns destes ideólogos (Latino, Casal, Nogueira) chegaram a formar planos utópicos de reorganização política de toda a Península Ibérica em vários estados federados, considerando que isso permitiria uma base sólida de independência económica e di-*

*plomática sem perigo de hegemonia castelhana.*

*Na literatura, aparecem os poetas de tema libertário e humanitário; os dramaturgos de tese social; os romancistas da atualidade; os críticos que advogam o realismo na literatura.*

*É de notar que boa parte destes doutrinários e escritores veio a ingressar mais tarde nas fileiras conservadoras da Regeneração ou, pelo menos, do funcionalismo público, o que revela a estabilidade do regime.*

*A “Questão Ibérica” recrudescceu com a revolução republicana espanhola de 1868, mas passou a ser utilizada negativamente, como espantalho, na demagogia dos partidos conservadores dominantes. Oliveira Martins observa judiciosamente que, na prática, só se faz sentir neste período um programa de desenvolvimento nacional: o do “regenerador” Fontes Pereira de Melo, que se considerava a si próprio um “fanático pelas vias de comunicação”; a certa altura, já “não há que regenerar, ou todos regeneram de modo igual”, e o partido que pretende fazer sombra ao Regenerador e lisonjear a pequena burguesia tinha o “nome incontestavelmente eloquente de Histórico”*

*A descrição de Flaubert torna-se quase pictural e podemos imaginá-la em transcrição luminosa por um Corot.*

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

*Quando foi realizado o primeiro filme no nosso país, Silva Porto já tinha falecido. Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança, assim se chamou o filme, foi realizado por Aurélio da Paz dos Reis.*

*Pouco se sabe sobre o aparelho que Paz dos Reis utilizou para filmar e projectar as suas fitas. Algumas vezes se afirmou ter Paz dos Reis ido a Paris e conseguido dos irmãos Lumière a venda de um «cinematógrafo». Nada o confirma. Bem pelo contrário. No aparelho dos Lumière só passavam películas com uma perfuração circular de cada lado do fotograma. Os filmes de Paz dos Reis (de que possuo dois fragmentos de um deles), em película da marca «Eastman», apresentam quatro perfurações quadrilongas de cada lado do fotograma.*

*Em face desta circunstância concludente, levantam-se duas hipóteses. Ou Paz dos Reis viu o aparelho Lumière (ou alguma das suas imitações, que já as havia quando se diz ter ele ido a Paris) e mandou construir aqui uma máquina semelhante a que deu o nome de «kinetographo portuguez», coisa a encarar com reservas mas plausível se quisermos acreditar no que se lê no Programa da sessão realizada em Braga em 21 e 23 de Novembro de 1896: «O kinetographo é um aperfeiçoamento dos aparelhos denominados animatographo, cinematographo, vitagrapho, etc. que há perto de um ano teem obtido o maior dos sucessos em todas as capitais onde se teem exhibido»; ou trouxe de Paris um outro «cinematógrafo», como o que foi patenteado*

*pelos irmãos Werner com o nome de «cinégrapho» mas designado, também, tempos depois, por «kinetógrafo».*

*Esta segunda hipótese é mais aceitável e é para ela que se inclina A. Videira Santos, que procurou investigar o assunto e dele trata no seu livrinho Paz dos Reis– cineasta– comerciante– revolucionário. Mas há aqui um facto curioso. Aurélio da Paz dos Reis, ao anunciar as suas «projecções luminosas a luz eléctrica, em tamanho natural, de photographia animada», cita o cinematógrafo e o vitagrafo e refere o nome de Edison como inventor do cinema. Não cita o nome dos Lumière. O que me parece estranho, embora a citação do nome de Edison, mundialmente famoso e admirado, pudesse ter sido um expediente publicitário. De resto, na pré-história do Cinema, há ainda muita coisa imprecisa, de difícil investigação e contraditória.*

*Dos filmes de Aurélio da Paz dos Reis nada resta. O que torna ainda mais difícil estabelecer uma filmografia com exactidão. Como um dos raros elementos de referência ficou, felizmente, um programa da sessão realizada no Teatro de S. Geraldo, de Braga, em 21 e 23 de Novembro de 1896. Mas ali aparecem alguns títulos que não devem atribuir-se a Paz dos Reis, pois deve tratar-se dos filmes que teria trazido de França: Um boulevard–Paris, Manobras de Bombeiros, Lutadores Franceses, Dança Serpentina Loie Fuller e, possivelmente, também O jardineiro – cena de um cómico irresistível (L'arroseur arrosé, de Lumière?).*

*Coligindo elementos dispersos, A. Videira Santos, estabeleceu, no entanto, a seguinte lista: Chegada de um comboio americano a Cadouços – A Rua do Ouro – Azenhas do Rio Ave – Jogo do pau – Feira de S. Bento – No jardim – Saída do pessoal operário da Fábrica Confiança – Feira de gado na Corujeira – Cortejo eclesiástico saindo da Sé do Porto no aniversário da sagração do Eminentíssimo Cardeal D. Americo – Mariinha no Tejo, saída de dois vapores – O Zé Pereira na Romaria de Sto. Tirso – A dança serpentina e ainda A caninha verde – Rua Augusta – Movimento e ruas de Lisboa – Braga – Coimbra – Barcelos – Senhor de Matozinhos.*

*Era uma situação pelo menos equívoca: uma técnica simples e pouco dispendiosa produzia, em algumas horas, resultados a que a pintura há muito aspirava. Poderia isto ser uma nova forma de arte? É difícil equacionar facilidade com arte pois o génio quer-se pelo menos com noventa por cento de transpiração – sangue, suor e lágrimas como as de Van Gogh. Mas enquanto os interessados debatiam a questão da fotografia como arte, começavam a aparecer fotografias que eram incontestavelmente obras artísticas. Nada de novo nesta situação: os pintores rupestres de Lascaux, os arquitetos e riscadores das catedrais medievais, Méliès e os irmãos Lumière, também não se consideravam artistas.*



*Combina um realismo estrutural com uma subjectividade ajustada a uma visão sensível e imaginária do real.*



*A acção de Silva Porto exercer-se-á sobretudo em Lisboa onde logo à chegada a sua presença será notada.*

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

No Século XIX, o teatro evoluiu através de múltiplas e diferenciadas propostas estéticas que, opondo-se entre si, ainda hoje estão em desenvolvimento.

O drama realista, por oposição ao romantismo, chega-nos da Europa do norte através de autores como Ibsen, escritor e dramaturgo norueguês, considerado um dos criadores do teatro realista, tal como Tchekov, escritor e dramaturgo russo.

Este estilo desvaloriza a imaginação romântica e pretende descrever a realidade ao fazer um retrato fiel das personagens, mostrando, também, os aspectos negativos da natureza humana.

Surge, neste contexto, uma nova geração de dramaturgos cujo trabalho e arte se centram no desenvolvimento da acção e dos diálogos para que, em todos aspectos, estes se assemelhem e façam um retrato fiel do comportamento humano nas situações do quotidiano.

De destacar Émile Zola, escritor e dramaturgo francês, que deu início ao naturalismo, uma forma radicalizada do realismo, influenciado pelos métodos da análise científica e experimental do ser humano, e pelas ideias evolucionistas de Darwin, que revolucionaram o pensamento filosófico e intelectual.

A recepção crítica da teoria naturalista de Zola fez-se em Portugal por intermédio de autores como Júlio Lourenço Pinto (1842–1907), José António dos Reis Dâmaso (1850–1895), António José da Silva Pinto (1848–1911), Alexandre da Conceição (1842–1889), Teixeira de Queirós (1848–1919), autor das séries *Comédia do Campo* e *Comédia Burguesa*, e o mais destacado deles, Abel Botelho, (1854–1917), criador da série *Patologia Social*, ou Carlos Malheiro Dias (1875–1941) tentariam a aplicação do Naturalismo ao conto e ao romance.

Pela primeira vez, a literatura pôs em primeiro plano o pobre, o homossexual, os negros e os mulatos discriminados.

Paisagem composta por duas macieiras em flôr representadas no plano intermédio da composição, num contexto de campo coberto de vegetação. A vegetação é trabalhada em tonalidades diversas de verde. Sob a área da vegetação é perceptível uma camada de base que uniformiza o fundo, numa tonalidade de verde claro, e sobre ela vai sendo marcada a vegetação em pinceladas verticais.

Sobre a vegetação, no primeiro plano, uns breves toques de pincel simulam as flores dispersas, brancas, amarelas e violetas. Os troncos das árvores são pintados em tonalidades contrastantes de castanho, entre o escuro e muito claro, evidenciando a intenção do pintor de marcar a crueza da incidência da luz.



*As correntes literárias desempenharam um papel reconhecível. A agitação dos doutrinários, como a expulsão das Irmãs da Caridade (1863), a extinção dos morgadios (1863), do monopólio do tabaco (1864), da pena de morte (1867), da escravatura (1869), a organização de associações pedagógicas filantrópicas e sindicais para as camadas populares e fabris, etc. por outro lado, a política fontista do transporte não produziu apenas resultados económicos e sociais, mas também culturais.*

*Entre estes últimos podemos contar dois, que vieram a afetar a própria Regeneração; a tendência para a eliminação de certos atrasos culturais provincianos, para aproximar, nomeadamente, o ambiente literário das três principais cidades do País, unidas desde 64 pela linha do Norte; e um contacto mais frequente e fácil com os movimentos culturais europeus, através da linha de Leste, desde 1863.*

*Muitos pintores modernos procuram este tipo de pranchas bem secas, e quando as podem obter preferem-nas às tábuas de madeira laminada modernas.*

*Os investigadores e artesãos especializados sabem muito bem que as placas compostas por várias capas de madeira coladas, se estão bem feitas, são muito mais resistentes ao arqueamento e à fissuras que as tábuas sólidas de uma só peça.*

*A palavra moldura – do Latim *modulus*, “medida, modelo”, de *modus*, “maneira, medida, modo”.*

*A palavra tela – do Latim *tela*, “tecido”. E *tela* vem de *texere*, “fiar, tecer, preparar um tecido”, que originou também têxtil.*

*A palavra madeira – do Latim *materiae*, “matéria”, em nosso idioma engloba todo tipo de celulose extraídas das nossas florestas e usadas na confecção de móveis, utensílios, construções*

*A palavra pincel – do Latim *penicillus*, “pincel”, literalmente “pequena cauda”, diminutivo de *peniculus*, que já é um diminutivo de *penis*, “cauda”. O nome do antibiótico penicilina deriva de *penicillus*, já que o fungo de onde ele é extraído lembra um pouco a forma de um pincel.*

*A palavra óleo – assim se chama um quadro pintado com uma tinta composta por substâncias viscosas, não solúveis em água. Este nome vem do Latim *oleum*, “azeite, óleo”, do Grego *elaion*, “oliveira”, de *elaia*, “azeitona”.*

*A palavra pigmento – do Latim *pigmentum*, “aquilo que dá cor”, de *pingere*, “pintar”.*

*A palavra solvente – é o veículo em que são desmanchados os pigmentos para que se possa trabalhar com eles. Vem do Latim *solvere*, “afrouxar, separar em suas partes constituintes”.*

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

Silva Porto viveu numa época particularmente sensível às transformações sociais, culturais e artísticas. A Revolução Francesa, no final do século XVIII teriam um papel determinante e transversal na produção cultural e artística. E a extensão dos caminhos de ferro para além de Espanha ocorrida nos anos setenta do século XIX veio ajudar neste domínio.

*Naturalmente, a sua aproximação ao campo enquanto pintor poderá levar a perguntar se a sua vivência não estaria mais exposta ao popular do que ao erudito. No entanto, Silva Porto viveu na época em que surgiu o primeiro investimento no domínio da musicologia portuguesa:*

*Em Portugal os estudos sobre a música (portuguesa) surgiram na segunda metade do século XIX, em artigos dispersos para a imprensa, como os de Joaquim José Marques (1836–1884), que serviriam de base à Biografia Universal dos Músicos do reputadíssimo historiador musical belga François-Joseph Fétis e a outros historiadores como Joaquim de Vasconcelos e Platon de*

*Vaksel, um russo que viveu na Ilha da Madeira entre 1861 e 1870 e ao qual se devem os primeiros trabalhos de síntese da história da música portuguesa.*

*A obra que marcou o início da musicologia portuguesa foi Os músicos portugueses, de Joaquim de Vasconcelos, publicada em 1870, constituída por dois volumes, com informações biobibliográficas sobre per*

*sonalidades relacionadas com a música portuguesa desde a Idade Média. Foi na esteira dos ideais nacionalistas que varreram a Europa no século XIX que Vasconcelos se inseriu, reunindo os documentos relativos ao passado histórico da música, com avontade expressa de incluir a historiografia musical de um país periférico como Portugal no contexto europeu, e de dar a conhecer os músicos nacionais caídos no esquecimento com vista a uma regeneração da vida musical portuguesa.*

Entre nomes como Alexandre Rei Colaço ou Raimundo de Macedo, a violoncelista do Porto Guilhermina Suggia, um ano mais nova do que Silva Porto era, uma das intérpretes que se destacaram no contexto musical do séc. XIX.

*Em 1836, à imagem do Conservatório de Paris, nasce [em Portugal] o Conservatório Geral de Arte Dramática. É constituído por duas escolas a dramática ou de declamação e a de dança, mímica e ginástica especial, no qual se integra o Conservatório de Música da Casa Pia, ficando com o nome de Conservatório Nacional.*

*Apesar de ter sido a única instituição do ensino da música do século XIX no nosso país, parece não ter conseguido dar aos seus alunos uma sólida educação prática e teórica, levando muitos dos nossos instrumentistas a tentarem completar a sua formação no estrangeiro.*

*Quanto aos compositores, o problema terá sido mais agudo. Só no final do século bus-*

caram formação fora do país. Foi o caso dos compositores: Alfredo Keil e Augusto Machado.

*Um estudo sobre a música do século XIX: Olhares Sobre a Música em Portugal no Século XIX: Ópera, virtuosismo e música doméstica. Luísa Cymbron*

*Olhares sobre a música em Portugal no século XIX é um volume repleto de informação inédita e profundamente estimulante para todos os que se dedicam aos estudos artísticos e culturais em Portugal, cuja leitura vem demonstrar a riqueza e complexidade de uma época à qual começamos enfim a prestar justiça.*

*Os pintores estavam cada vez mais a substituir o pincel pela trincha que lhes permitia aplicar a cor em pinceladas maiores e mais vibrantes.*

*Cada artista usava a sua própria técnica.*

*O uso de pequenos formatos, mais fáceis de transportar, suportes de madeira ou tela, não limitava os artistas na escolha dos seus temas.*

*Esta grande liberdade que os artistas usaram na busca de meios técnicos, diferentes formatos ou temas não era alheia ao crescente sucesso da fotografia.*

*O nome cebola teve origem no termo latino «caepulla», um diminutivo de «cepa» ou «caepa», “cebola”.*

*A palavra pintura – do Latim pictura, “ato de pintar”, ligado a pictus, participio passado de pingere, “pintar, bordar”.*

*A palavra cavalete – do Italiano cavaletto, o nome de um instrumento onde uma pessoa era amarrada para ser torturada. E este vem de cavallo, “cavalo”, por ter quatro patas.*

*A palavra paleta – é o nome da placa sobre a qual os pintores fazem a mistura das tintas. Vem do Italiano paletta, diminutivo de pala, “pá”, pelo formato achatado. Metaforicamente se usa como “gama de cores”.*

*A palavra tinta – do Latim tingere, originalmente “encharcar, molhar, embeber”, propriamente “imersão algo num banho para lhe conferir cor”.*

*Logo passou a significar também “a substância usada na pintura”. O verbo latino originou também o nosso tingir, “aplicar substância corante a um tecido”.*

*A palavra quadro – do Latim quadrum, “o que tem quatro lados”, de quattuor, “quatro”. Eles foram por muito tempo feitos assim, mas já existem quadros redondos e poligonais atualmente.*

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

*Que tipo de vinhos oferecia um hotel norte-americano como o Tremont House em 1859? Uma longa lista de vinhos do Porto e da Madeira, e um comparativamente modesto conjunto de vinhos de Bordéus, brancos e tintos. Seriam, então, os vinhos da Madeira e do Porto muito populares nos Estados Unidos na época?*

*A resposta pode estar no site da New York Public Library (NYPL) – procurem em What’s on the menu? e vão encontrar, digitalizados, 45 mil menus de restaurantes, de 1840 até aos nossos dias. Depois é só navegar por ali e procurar a informação que mais interessar.*

*Experimentemos com o vinho da Madeira. Clicamos, por exemplo, no Old South Side Madeira e vemos que a popularidade era limitada: aparece apenas em mais um menu (este de 1864) para além do da Tremont House. Mas se tentarmos com o Old London Particular Madeira, descobrimos que aparece em quatro menus da mesma época, por vezes identificado como Symington’s extra choice.*

*Podemos repetir o jogo vezes sem conta, procurando com que frequência aparece cocktail de lagosta ou bife tártaro ao longo dos tempos. Não é surpreendente descobrir que o item mais vezes citado nos 45 mil menus é o café (7132 vezes), seguido, bastante atrás (3906 vezes) pelo chá e pelas azeitonas (3203).*

*Mas é curioso ver que o puré de batata*

*aparece mais vezes do que as batatas cozidas, e que a sobremesa mais popular é o gelado de baunilha.*

*O exercício pode ser unicamente lúdico mas pode ao mesmo tempo revelar-se útil para investigadores que queiram estudar a evolução das tendências da alimentação nos restaurantes. Os menus são, na sua maioria, americanos, mas existem também muitos europeus, sobretudo ingleses. E revelam muito sobre os hábitos sociais e tendências gastronómicas ao longo de quase dois séculos.*

*Podemos também ser úteis à NYPL, que pede ajuda para a tradução de todos os pratos, entradas, sobremesas e vinhos. O projecto foi lançado em Abril de 2011 e em três meses os voluntários traduziram 9000 menus.*

*O cruzamento de informação, explica a NYPL em <http://www.nypl.org/>, pode ajudar a perceber, entre outras coisas, onde se comiam ostras em Nova Iorque no século XIX ou quando é que a pizza entrou pela primeira vez num menu.*

*Referências gastronómicas na literatura e na poesia: “O palato do «Divino»” Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco e o caldo verde, Eça de Queirós e o Bacalhau, Ramalho Ortigão e a consoada, são algumas das relações anotadas.*

Vários pratos e ingredientes faziam parte da dieta alimentar do século XIX. No Livro de Bem Comer, José Quitério oferece-nos uma panorâmica dos usos e costumes culinários pontuados pela história. Fala-nos por exemplo um «impulsionador do cultivo» da batata – que escreveu o *Manual Prático da Cultura das Batatas e a Arte do Cozinheiro e do Copeiro* quase no final da primeira metade do século – o primeiro visconde de Vilarinho de S. Romão. A sua mãe, D. Teresa de Sousa se teria ficado a dever, ainda no século anterior, o primeiro cultivo de batata em Portugal, na província de Trás-os Montes.

Outro ingrediente de que nos dá conta José Quitério é o bacalhau, contextualizando-o da seguinte forma:

*A praça do Porto foi considerada como a primeira praça de bacalhau do Mundo. Não admira que a abundância quantitativa e qualitativa fosse ponto de partida primordial para este caso singular: a cidade é, de longe, a área geográfica que pode reivindicar maior número de receitas do teleóstelo. O ponto de chegada terá forçosamente a ver com a confinação do bacalhau, durante sobretudo o século XIX, por pressão da cozinha francesa, às zonas da província e especialmente do Norte; expulso das mesas ricas, a resistência popular vai traduzir-se em capacidade imaginativa para a criação de múltiplos preparos.*

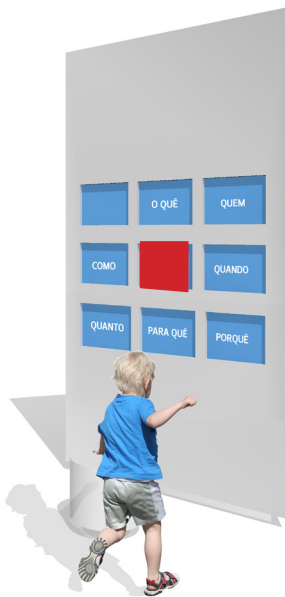
*É sabido que na história da pintura nem sempre a paisagem constituiu um género pictórico autónomo, sendo essa uma conquista só consumada no século XIX. Durante séculos, a paisagem existiu apenas como plano de fundo ou enquadramento à representação das mais variadas cenas, quer fossem elas de carácter religioso ou profano. Todo o processo de aquisição de um carácter independente, no sentido de igualar este género ao nível de autonomia obtido já pelo retrato ou pela representação de costumes, foi feito de modo gradual. Na pintura ocidental, até ao século XVII, encontramos figuras a povoar cenas narrativas enquadradas por paisagens.*

*António da Silva Porto e Marques de Oliveira anunciam a Portugal as conquistas que o Naturalismo consegue relativamente à pintura de paisagem: na opção por este género, a natureza deverá sentir-se através do temperamento de cada um, sem preconceitos estéticos de beleza. O chamado sentimento lírico da natureza é agora o interesse da composição. É neste contexto, de consolidação da aceitação do Naturalismo em Portugal, que surge Carlos Reis.*

*A massa dos descontentes, isto é, a pequena burguesia industrial e o resíduo do artesanato, assim como uma parte da pequena burguesia comercial, tendem a ficar fora do sistema, enquanto não se organizam no partido republicano.*

Monitor #5

### Perguntas do museu



Quanto mede este quadro?  
Quanto tempo terá Silva Porto demorado a pintá-lo?  
Quanto custavam os seus trabalhos?  
Quanto custou o primeiro quadro que Silva Porto vendeu?  
Quantos anos tinha Silva Porto quando foi para o estrangeiro?  
Em quantos períodos foi dividido o percurso de Silva Porto?  
Quanto tempo passavam os pintores a pintar no campo?  
Quantos pintores frequentavam Barbizon?  
Quantos anos viveu em Lisboa depois de regressar do estrangeiro?  
Quantas pinturas estão atribuídas a Silva Porto?  
Quantas formas de assinar usou Silva Porto?  
Quantas pinturas realizou sobre tela?  
Quantas pinturas realizou sobre madeira?  
Quantas obras do Pintor existem em coleções particulares?  
Em quantas exposições participou durante a sua carreira?  
Com quantas pinturas participava nas exposições?  
Quantos catálogos existem das exposições em que participou?  
Quantas peças estão inventariadas no catálogo *Matriznet*?  
...

### Perguntas do visitante

Quanto tempo terá demorado o autor a decidir o que iria fazer?  
Quanto tempo demorou o autor a aprender a pintar com óleo?  
Quanto vale o quadro?  
Quanto pesa?  
Quantas cores foram usadas?  
Quantas camadas de tinta terá a pintura?  
Quanto tempo durará este quadro?  
Quantas pessoas têm esta imagem no seu computador?  
Quanto pesariam as três cebolas?  
Quanto custava um quilo de cebolas em 1873?  
...



**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

*Das 437 obras pictóricas de Silva Porto, inventariadas no catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário da sua morte, 234 foram pintadas sobre suportes de madeira, as quais são cerca de uma vez e meia mais abundantes do que as telas.*

*Cartões, foram identificados duas dezenas, e as pinturas sobre papel são raras.*

*Suportes menos habituais, como a cerâmica e o metal foram igualmente utilizados por este artista, ainda que em número muito reduzido, durante o período que viveu em Lisboa.*

*Das 234 pinturas sobre madeira, com excepção de um quadro intitulado *Cebolas*, e um *Auto-Retrato*, que podem ser atribuídos ao período de 1870-73, nenhuma há que, seguramente, tenha sido executada antes de 1877, já que qualquer uma das cerca de duas dezenas de obras em madeira que corresponderão ao período francês poderá ter sido pintada após a estadia em Itália.*

De 1880 a 1888 Silva Porto passou a preferir pintar sobre madeira. Nos últimos anos da sua vida, porém, tornou a mostrar idêntico interesse pelos dois tipos de suporte ou mesmo uma maior preferência pelas telas, sobretudo em 1892 e 1893.

Pequeno retrato de corpo inteiro de duas jovens vestidas à salaia, com saia comprida, casaquinha e lanço vermelho.

*Pigmentos identificados em verdes da vegetação.*

Verde:  
Verde esmeralda  
Verde de cobalto  
Verde de crómio.

Branco:  
Branco de chumbo  
Branco de zinco

Preto:  
Carvão animal

Vermelho:  
Vermelhão  
vermelho ocre  
vermelho de crómio.

Castanho:  
Castanho ocre  
Umbral  
Goma guta.

Amarelo:  
Amarelo de bário  
Amarelo de cádmio  
Amarelo ocre  
Amarelo de crómio.

Azul:  
Azul cobalto.

Napperon em organza com colagens de pequenas flores azuis, folhas verdes e recorte azul a toda a volta.

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

Catálogo das obras apresentadas na 10ª  
Exposição Trienal da Academia Portuense  
de Belas Artes. Porto, 1869.

Catálogo das obras apresentadas na 11ª  
Exposição Trienal da Academia Portuense  
de Belas Artes. Porto, 1874.

Catálogo das obras apresentadas na 12ª  
Exposição Trienal da Academia Portuense  
de Belas Artes. Porto, 1878.

Catálogo da 12ª Exposição da Sociedade Promotora de Belas Artes. Lisboa, 1880.

Catalogo de la Exposición General de Bellas Artes em 1881. Madrid, Imp. y Fundación M. Telo, 1881.

Catálogo das obras apresentadas na 13ª  
Exposição Trienal da Academia Portuense  
de Belas Artes. Porto, 1881.

Catálogo da 1ª Exposição Bazar de Belas Artes, promovida pelo Centro Artístico Portuense no Palácio de Cristal. Porto, 1881.

Catálogo Ilustrado da 1ª Exposição de Quadros Modernos. Lisboa, 1881.

Catálogo Ilustrado da 2ª Exposição de Quadros Modernos. Lisboa, 1882.

Catálogo Ilustrado da 3ª Exposição de Quadros Modernos. Lisboa, 1883.

Catálogo da 13ª Exposição da Sociedade

Promotora de Belas Artes. Lisboa, 1884.  
Catálogo Ilustrado da 4ª Exposição de  
Quadros Modernos. Lisboa, 1884.

Catálogo Ilustrado da 5ª Exposição de Arte Moderna. Lisboa, 1885.

Catálogo Ilustrado da 6ª Exposição de Arte Moderna. Lisboa, 1886.

Catálogo da 14ª Exposição da Sociedade Promotora de Belas Artes. Lisboa, 1887.

**Catálogo Ilustrado da Exposição de 7ª Arte Moderna. Lisboa, 1887.**

Catálogo Ilustrado da Exposição d'Arte.  
Porto, 1887.

Catálogo da Exposição Nacional das Indústrias Fabris. Lisboa, 1888.

Catálogo Ilustrado da Exposição d'Arte.  
Porto, 1888.

**Catálogo Ilustrado da 8ª Exposição de Arte Moderna. Lisboa, 1888.**

Catálogo Ilustrado da Exposição d'Arte.  
Porto, 1889.



*Torna-se cada vez mais premente ir, não longe de Paris, trabalhar sobre o motivo. A floresta de Fontainebleau, a 50 km a Sudeste de Paris, foi provavelmente o primeiro local frequentado regularmente pelos artistas e mais precisamente Barbizon na comuna de Chailly-en-Bière. Situado na orla da floresta, permitia um acesso fácil à vegetação e às rochas e abria-se amplamente sobre planície. O local era formado por uma única e longa rua ladeada de casas baixas e em 1872 tinha 351 habitantes, de entre os quais 147 camponeses, lenhadores, carvoeiros e mineiro e 100 artistas ou estrangeiros. É impossível citar todos os que, até ao fim do século, vieram a Barbizon. Imaginemos a convivialidade, as discussões à noite na estalagem Ganne, entre os partidários da escola clássica de paisagem, os românticos e os modernos, aqueles a quem Castagnary chamará os naturalistas. A colónia de artistas integrava-se bem na vida local e chegou mesmo a mudar-se a data da festa da aldeia para que durante o mês de maio os artistas lá estivessem para a animar.*

*George Sand, Balzac ou Flaubert são, sem dúvida, os escritores que mais próximos estão dos paisagistas. «Quando o carro parava, fazia um silêncio total; somente, se ouvia o bafo do cavalo sob os varais, e o piar suave e repetido de um pássaro. A luz que em certos locais ilumina as orlas do bosque deixa o seu interior envolto em sombras.»*

*A vida quotidiana dos pintores é bem conhecida pelos diversos testemunhos, em particular o de Gassies que recorda as partidas de manhãzinha: «engolido o café, carregava-se o saco e a bolsa às costas e agarrava-se em duas telas, uma para a manhã e outra para o enterdecer [ quando de saco às costas chegávamos ao local era preciso, antes de desfazer a trouxa, escolher o sítio onde “se estivesse bem” onde as linhas fossem belas e o efeito interessante por fim encontrava-se um local que nos seduzia para um estudo; abria-se o guarda sol, instalava-se o cavalete e pendurava-se num galho o famoso saco do almoço no regresso submetia-se os estudos feitos durante o dia à crítica, por vezes severa, dos colegas , confrontava-se o próprio trabalho com o dos outros e desta comparação saía um ensinamento útil para os principiantes e sempre interessante para todos»*

*Regressado de Paris, a vida de Silva Porto resumir-se-á a 14 anos de trabalho, entre as aulas da Academia, a dedicação à pintura e a presença em exposições. Percorre Portugal de Norte a Sul à procura dos temas que inspiram as suas telas. Pinta muitas paisagens, colhidas sobretudo nos meios rurais. Interessa-se pelos temas relacionados com os trabalhos do campo, pretexto para a presença da figura humana, e dá grande relevo à representação dos animais, que por si só constituem tema de algumas telas.*

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

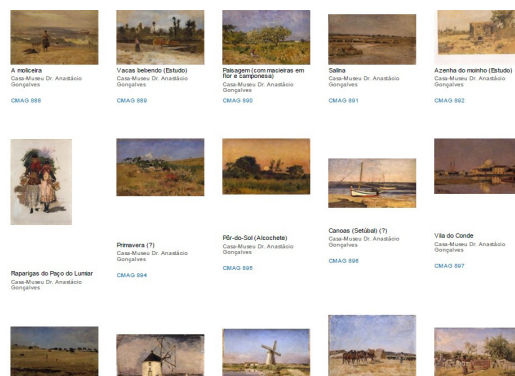
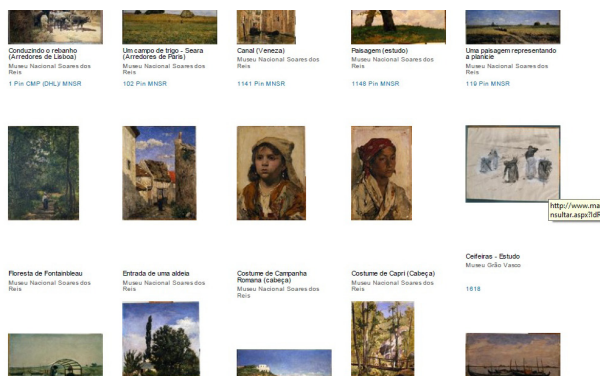
Aquilo que é hoje reconhecido como a variante portuguesa do “Naturalismo” teria se afirmado durante o quartel final do século XIX. Pintores como os referidos Silva Porto ou Marques de Oliveira são usualmente lembrados como introdutores da tendência em Portugal, mas teriam sido as ações do chamado Grupo do Leão as maiores responsáveis pela sua consagração. Parece-me significativo que a absoluta maioria dos artistas portugueses cujas obras figuravam no acervo da Pinacoteca da ENBA tenha participado, nos anos 1880, das Exposições de Quadros Modernos – re-nomeadas, a partir de 1885, Exposições de Arte Moderna –, promovidas pelo Grupo do Leão.

*Das oito mostras realizadas entre 1881 e 1888, Adolfo Grenó participou da 6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>; Carlos Reis da 6<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>; Columbano Bordallo, da 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>; Ernesto Condeixa da 6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>; José Malhoa, Manuel Henrique Pinto e Silva Porto participaram de todas; Sousa Pinto da 5<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>; Rafael Bordallo, da 5<sup>a</sup>; e, por fim, Velloso Salgado da 8<sup>a</sup>.*

Silva Porto (1850–1893)  
Modelo Masculino, 1870  
Desenho a lápis sobre papel, 61.6 x 47 cm  
Museu da FBAUP, N. Inv. 98.1.27

*Considerações sobre o Acervo de Pintura Portuguesa da Pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes. Arthur Valle.*

*Em 1950, celebrando o centenário do nascimento do pintor, realizaram-se as maiores exposições dedicadas a Silva Porto: duas em Lisboa e uma no Porto. A do Porto (comissariada por Vasco Valente, Diretor de MNSR, Joaquim Lopes e Barata Feyo da Escola de Belas Artes) foi de longe mais qualificada do que a de Lisboa, não só pela importância das obras como pelo catálogo elaborado com setenta e nove pinturas (e quatro desenhos) registadas com algum rigor, exceto, como era habitual, no referente a títulos, sistematicamente adulterados, e a datações, inexistentes, mesmo em relação aos períodos fundamentais da produção do artista*



*Ao longo de cerca de vinte anos de carreira (em que os primeiros anos respeitam ao pensionato no estrangeiro), Silva Porto expôs 306 pinturas, por vezes repetidas em diversos certames. Se se considerarem apenas as obras expostas pela primeira vez, esse número é de cerca de 270, com ligeira margem de erro devido a peças não identificadas que não é possível apurar cabalmente se foram expostas uma ou mais vezes.*

*Foi talvez o artista do Grupo do Leão mais exposto ao longo do século XX, mais do que Columbano e Malhoa – as outras figuras maiores do primeiro naturalismo – considerados artistas de Lisboa enquanto Silva Porto teve maior dimensão nacional pelo empenho com que os meios culturais portugueses o defenderem e apropriaram como «pintor de Escola do Porto», em concorrência positiva com os descendentes do lisboeta Grupo do Leão.*

*Foi comprada ao Senhor Carlos Aberto da Silva Porto, em 4/01/1965, por 5.000\$00 (cinco mil escudos). Anteriormente tinha sido propriedade de Artur Torres Pereira (membro da família da mulher de Silva Porto) como comprova o nome escrito na tábuia que protege posteriormente a obra. Metida em moldura de cor natural da madeira com um friso dourado. Em 1965, as Finanças atribuíram-lhe o valor de 10.000\$00 (dez mil escudos).*

*Elisa Adelaide Bessa Lima, viúva de Eduardo Honório de Lima, em cumprimento da disposição do marido, celebrou, com a Câmara Municipal do Porto, a 17 de Maio de 1941, escritura de doação de 21 quadros da autoria de Silva Porto.*

*Serve de auto de recepção dos 21 trabalhos de pintura e desenho no Museu Nacional de Soares dos Reis a carta dirigida à doadora, D. Elisa Adelaide B. C. Lima, assinada pelo Director do MNSR, Dr. Vasco Valente, data-da de 19 de Maio de 1941.*

*O conjunto de 21 obras que constitui a Doação Honório de Lima ficou associada ao Inventário Geral do Museu Municipal do Porto de 1938/39, cujo acervo foi depositado no Museu Nacional de Soares dos Reis em 1940/41, conforme o disposto no Decreto-Lei 27.879 de 21 de Julho de 1937.*

*Será também no Porto que se voltaria a reunir um conjunto importante de obras do pintor, no âmbito das Homenagens Cidades a Silva Porto promovidas pelo jornal Primeiro de Janeiro em 1934 por iniciativa empenhadíssima de Joaquim Madureira, mais conhecido pelo pseudónimo de Braz Burity. O essencial dessas homenagens consistiu na abertura da «Saleta Silva Porto» no Museu Nacional de Soares dos Reis, com as peças oriundas da Academia Portuguesa de Belas Artes, e na realização de uma «exposição dos Quadros existentes nas Coleções particulares da Cidade»*

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

*Assinaturas do tipo «A.C.S.Porto» em pinturas:*

*a) Período escolar:*

*1 – Academia (Nú Masculino), [1871–73];*

*9 – Quinta do Covelo, Porto, 26/7/1873;*

*12 – Cavalo (Cabeça), 4/8/1873.*

*b) Primeiro período do estágio em França:*

*14 – Academia (Pelo Modelo Vivo, Sob Direcção de Mr. Cabanel), [1874];*

*15 – Barbizon (Um Estudo de Paisagem Feito Perto de Fontainebleau, 1874;*

*16 – Auteil (Um Estudo de Paisagem Feito em Auteil, nos Arredores de Paris), 1874.*

*Assinaturas do tipo «S.Porto» em obras de 1885:*

*18 – pintura Uma Vista das Margens do Oise em Auvers, Efeito da Manhã, sem data;*

*502 – desenho Academia. Nú Masculino de Costas, com a data de 1875.*

*Assinaturas do tipo «A.Porto» em pinturas:*

*a) Primeiro período do estágio em França:*

*19 – As Margens do Oise, em Auvers (Seine-et-Oise), [1876].*

*b) Estadia em Itália:*

*33 – Uma Marinha; Praia de Capri, [1877];*

*34 – Um Traje de Capri, [1877];*

*36 – Pequena Fiandeira Romana; Napolitana Fiando, 1877;*

*39 – Rua do Castelo de Passignano (Itália), [1877];*

*53 – Canal, Veneza, [1877]. c) Segundo período do estágio em França:*

*28 – A Planície em Barbizon, [1878–79];*

*30 – O Lago de Enghien, 3/2/1879. d) Período inicial da vida em Lisboa:*

*112 – Paisagem Tirada da Charneca de Belas ao Pôr do Sol, [1879–80];*

*126 – Praia de Banhos na Póvoa do Varzim, [1879–80].*

*De aí o termos de lastimar , entre muitas outras delapidações irreparáveis, o desaparecimento quase completo das muralhas fernandinas e de numerosos edifícios – que seriam preciosos motivo de estudo e de enlevo para naturais e visitantes –, a destruição ou extravio de boa parte das livrarias conventuais, o aniquilamento de muitas obras de arte.*



Em «Um Pequeno Esboço de Paisagem», do período do seu estágio em França, uma figura e uma porta, feitas inicialmente, foram tornadas invisíveis e as dimensões das cabanas reduzidas. Em No Areinho, Douro, de 1884, foram pintadas algumas bóias sobre a borda do barco aí representado, as quais acabaram por ser cobertas por outras camadas cromáticas.

É possível que essas bóias fossem apetrechos de pesca e que, portanto, o artista se tivesse servido de um barco de pesca como modelo para pintar o barco de recreio, ou que tivesse começado por pintar um barco de pesca que depois transformou em barco de recreio. Em Apanha do Sargaço, igualmente dos anos 80, sobre uma silhueta de figura feminina virada para o mar, Silva Porto acabou por pintar um pescador virado em sentido contrário.



França, 1878-79



O local era formado por uma única e longa rua ladeada de casas baixas e em 1872 tinha 351 habitantes, de entre os quais 147 camponeses, lenhadores, carvoeiros e mineiro e 100 artistas ou estrangeiros. É impossível citar todos os que, até ao fim do século, vieram a Barbizon. Imaginemos a convivialidade, as discussões à noite na estalagem Ganne, entre os partidários da escola clássica de paisagem, os românticos e os modernos.

Embora ao assinar os seus quadros Silva Porto tenha na maior parte das vezes escrito S.Porto, com a letra inclinada para a esquerda, encontram-se algumas pinturas suas em que a assinatura é A.C.S.Porto, Porto ou A. Porto, e a letra, nalguns casos, está inclinada para a direita.

A forma A.C.S.Porto parece ser aquela que o artista primeiro utilizou em pinturas. As dúvidas que persistem a respeito disso devem-se à existência de um quadro de 1871 – o Retrato da Irmã do Artista – que, embora antes de ser restaurado ostentasse no verso uma assinatura daquele tipo, no canto inferior direito está assinado apenas Porto.

Além de não se conhecer nenhum outro quadro ou desenho executado antes da sua ida para França, em 1873, que apresente tal assinatura, o motivo porque este retrato está duplamente assinado é questão a que não sabemos dar resposta.

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

*Anualmente, a sua presença nos salões de Lisboa e do Porto significava uma oferta importante a um modesto mercado em elaboração que podia escolher entre os raros grandes formatos – nunca mais de dois por exposição – que chegaram a atingir os 700\$000, um número considerável de formatos médios, entre os 35\$000 e os 70\$000, e ainda um conjunto significativo de pequenas dimensões, com peças entre os 15\$000 e os 30\$000.*

*Ou seja, Silva Porto pintava para um vasto público de médias posses e para alguns decididamente mais ricos.*

*Foi o rei D. Fernando o primeiro colecionador de Silva Porto, adquirindo, logo em 1880, a Vista da Charneca de Belas ao pôr-do-sol por 3000\$000 [e] continuou a comprar com regularidade ao pintor como revelam os dados do leilão dos seus bens realizado após a morte em 1892, em que quinze peças eram quadros de Silva Porto.*

*Na primeira exposição póstuma [...] D. Carlos possuía dois grandes formatos [...] Maria Pia tinha sete quadros, entre eles, dois grandes formatos [...] Na aristocracia da Corte, nomes prestigiados emprestaram obras para aquela exposição: o Duque de Palmela (uma peça) o conde de Almedina (quatro), o Conde de Ficalho (três), Bernardino Pinheiro, Visconde de Pindela (seis)”*

*“Outros colecionadores do pintor, um ano após a sua morte, eram, naquele certame, o grupo dos seus amigos, intelectuais*

*ou pintores: Teotónio da Silva (seis peças), Rocha Viana (seis), José Pessanha (quatro), António Ramalho (quatro), José Queirós (três), Tadeu de Almeida Furtado (dois), Manuel de Arriaga (dois), Artur Benarus (dois) e Columbano, Ramalho Ortigão, Jaime Verde, Emídio Monteiro, Rebelo da Silva, D. Amélia Soares dos Reis, L. Lallement, Ribeiro Artur, com quadro cada um.*

*Além da família do pintor que apresentou então dezanove peças, oito das quais da viúva entretanto já de novo casada – outros colecionadores [...]: Policarpo dos Anjos (seis quadros), Francisco Carlos e José d’Alcântara Ferreira das Neves (três) Artur May (dois), Fanny Munró (dois), J. Pereira Merello (quatro) e os colecionadores do Porto, Elyseu Mendes (quatro), José d’Abreu (sete), D. Angélica Pacheco Sequeira Lopes (oito).*

*Alguns colecionadores não quiseram participar, outros (nomeadamente os do Brasil) não puderam ser contactados, finalmente o conjunto de dezasseis importantes obras (treze óleos e três desenhos) do Dr Ayres Campos, Conde de Ameal, então o maior colecionador de Silva Porto, não tinham sido enviadas a tempo de integrarem o catálogo.*

*No contexto das Homenagens citadinas a Silva Porto, o catálogo da «Exposição dos Quadros existentes nas Coleções particulares da Cidade», “embora apresentasse algumas reproduções, não tinha nem fichas técnicas nem dimensões de modo que o seu principal interesse histórico reside numa*

inventariação de coleções. Destacam-se sobretudo as novas: a de Eduardo Honório de Lima [...] e logo depois a de António de Vasconcelos Porto, de Jacinto Magalhães e da Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia”

Quanto ao paisagismo, na coleção de Leopoldo Mourão surge uma obra de Silva Porto, “A condução dos cabrestos”. Representativa no conjunto da obra do artista e datada de 1890, portanto da sua fase final, a obra ainda apresenta as características formais da melhor fase do pintor.

Como já foi descrito em 1890, por Manuel Rodrigues na revista “Ocidente”, a tela representa três campinos do Ribatejo, a cavalo, conduzindo os cabrestos. “Perfeitamente movimentado o grupo, sente-se o andar pesado e sonolento dos animais, o choutar compassado dos cavalos, aquela caracterização enfim justa e bem sentida de um traço da vida camponesa” (1890 citado em Silva Porto [1850–1893], 1993, 352).

A representação do movimento lento dos animais e a captação de uma luz própria do Ribatejo são os aspetos mais impressionantes da obra.

A importância de Silva Porto (1850–1893) na arte portuguesa é sobejamente conhecida. A sua relevância não se esgota na renovação da expressão plástica em Portugal, mas também na animação que a sua produção trouxe ao mercado de obras de arte, bem como a subsequente criação e desenvolvimento de coleções de arte no país. É neste espírito que, cremos, deve ser entendida a aquisição da peça “A condução dos

cabrestos”, por Leopoldo Mourão, ainda que não tenhamos informação de quando foi, de facto, adquirida para a coleção, se diretamente ao artista, se posteriormente à sua morte, se em leilão, se em exposição. No entanto, tal não será relevante para compreendermos a presença de uma obra de Silva Porto numa coleção divulgada numa revista dos anos 20 do século XX. Ela representa o que de mais estabelecido já estava na arte portuguesa, o movimento do naturalismo que se prolongará por décadas até ao século XXI. Silva Porto era, por isso, um valor seguro, transmitindo valores conservadores, académicos e tradicionais, portanto, burgueses.

Cena urbana de exterior com figuras, uma igreja e diversas árvores. Composição com uma pincelada rápida, espessa e luminosa representando um caminho largo que conduz à igreja, situada precisamente no centro, representada por uma mancha branca. Na rua, num plano mais próximo vêem-se sobre o lado esquerdo duas figuras femininas, de cores ténues.

No lado oposto, fechando visualmente a composição impõem-se diversas árvores de grande porte com diferentes tonalidades de verde, acentuando a profundidade da cena. Junto à igreja várias pontuações, muito subtis, de negro sugerem mais figuras humanas e uma carroça. É uma composição bastante luminosa que se estrutura pela espontaneidade da pincelada.

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

Pequeno retrato de corpo inteiro de duas jovens vestidas à saloia, com saia comprida, casaquinha e lenço vermelho na cabeça. A do lado esquerdo parece mais velha que a do direito sendo um pouco mais alta. Seguram no braço um cesto de verga.

Duas camponesas no meio de uma charneca apanhando galhos de madeira ao fim da tarde. No centro do quadro, vêem-se duas mulheres de saia comprida, xaile nos ombros e lenço na cabeça, a da direita curvada para a frente, enfeixando os galhos, e a outra caminhando para primeiro plano, de cabeça baixa, com um feixe de galhos às costas, figuras isoladas numa charneca coberta por vegetação bravia, em tons de verde e amarelo, com alguns rochedos dispersos. No fundo, vêem-se ao longe pinheiros recortados no horizonte calmo da colina, sob um céu limpo de fim de tarde, que começa a escurecer.

Retrato de mulher em busto, corpo voltado a três quartos para o lado esquerdo e cabeça de perfil para o mesmo lado. Sobre um fundo neutro de pinceladas largas e de tratamento pouco acabado sobressai a figura feminina de cabelos negros enfeitados com uma flor rosada luminosa.

Está trajada de preto, provável vestido cingido ao pescoço, com remate de gola branca de renda. Toda a composição é trabalhada em pinceladas largas e rápidas, com um carácter de apontamento inacabado feito do natural.

Representação de um vasto campo ceifado que ocupa dois terços da área do quadro, em tonalidades de amarelo doirado, que se estende até à linha do horizonte numa leve elevação do terreno.

Nos primeiros planos estão representadas duas ceifeiras: uma à esquerda, de pé, vista de frente e com a cabeça voltada para o lado direito, com um molho de espigas nos braços, trajando saia comprida e rodada, blusa estampada e lenço na cabeça; a segunda ceifeira, trajada de modo idêntico à anterior e a que se acrescenta um avental, está representada num plano mais recuado, curvada para o lado direito, a apanhar o molho de espigas que está no chão.

A vegetação contrasta com o restolho amarelo que dá uniformidade ao campo, rasteira e dispersa no primeiro plano e figurada em algumas árvores de pequeno porte que, à distância, nos últimos planos, se sobrepõem à linha do horizonte. O céu preenche um terço da composição e é composto numa tonalidade de azul uniforme, animado por pequenas nuvens pouco densas e concentradas. Incorporação: Depositado pela Câmara Municipal do Porto no Museu Nacional de Soares dos Reis.

Paisagem composta por duas macieiras em flôr representadas no plano intermédio da composição, num contexto de campo coberto de vegetação. A vegetação é trabalhada em tonalidades diversas de verde.

Sob a área da vegetação é perceptível uma camada de base que uniformiza o fundo,

numa tonalidade de verde claro, e sobre ela vai sendo marcada a vegetação em pinceladas verticais.

Sobre a vegetação, no primeiro plano, uns breves toques de pincel simulam as flores dispersas, brancas, amarelas e violetas. Os troncos das árvores são pintados em tonalidades contrastantes de castanho, entre o escuro e muito claro, evidenciando a intenção do pintor de marcar a crueza da incidência da luz. Os ramos mais finos constituem uma rede de linhas a meia altura da composição, desenhados em finos traços castanhos.

Sobre a folhagem ainda escassa, ganham relevo as flores brancas e rosadas da macieira. O espaço prolonga-se para além das árvores e, num plano bem recuado, confronta-se com o céu azul nublado. Incorporação: Depósito da Câmara Municipal do Porto no Museu Nacional de Soares dos Reis.

Cópia, em formato reduzido, de uma obra de Diego Velasquez intitulada “Retrato da Infanta Margarida com 4 anos” (70 X 59 cm, Museu do Louvre) realizada durante o período de aprendizagem parisiense. Representa uma criança, a infanta Margarida, a 3/4 virada ligeiramente sobre o seu lado direito.

A figura veste um vestido em tons de preto e branco com um medalhão ao centro colocado sobre uma fita alaranjada. Ao pescoço tem um fio e uma medalha em ouro. O

cabelo, comprido e louro, é penteado com risca ao lado e apanhado com um laço laranja.

A figura recorta-se sobre um fundo negro. Silva Porto ao reduzir as dimensões da tela cortou a figura logo abaixo do busto não representando as mãos existentes no original.

Obra comprada em 4/01/1965 à neta e co-herdeiros de Silva Porto. Pertencera a seu filho, António, (e viúva) e foi na liquidação da herança que o Dr. Anastácio Gonçalves comprou este quadro, com mais três do mesmo autor. Por indicação do Dr. Anastácio Gonçalves o filho de Silva Porto ainda vivo, Carlos Alberto, escreveu na grade o seguinte:

“Esta cópia do quadro “A Infanta Margarida” de Velasquez foi pintada por meu pai, o artista António Carvalho da Silva Porto, e desde a sua morte até hoje conservada na posse da família. Carlos Alberto da Silva Porto, 4 de Janeiro 1965”.

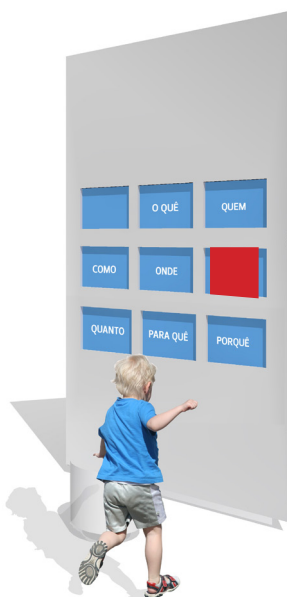
A obra estava muito estragada quando foi adquirida pelo novo proprietário faltando-lhe tinta e a necessitar de ser entretelada.

O restauro (entretelar e restaurar a pintura) e a moldura custaram 800\$00 (oitocentos escudos).

O transporte da peça 25\$00 (vinte e cinco escudos). Em 1965 as Finanças atribuíram-lhe o valor de 10.000\$00 (dez mil escudos).

Monitor #6

### Perguntas do museu



Porque não é especificada a data do quadro?  
Porque pintou Silva Porto este quadro?  
Porque utilizou madeira como suporte?  
Porque razão não sabemos exatamente em que ano foi pintado?  
Porque é que este quadro foi oferecido ao Museu Abade de Baçal?  
Porque foi Silva Porto estudar para o estrangeiro?  
Porque não se interessou por outros temas para além da paisagem?  
Porque regressou a Portugal?  
Porque foi lecionar para Lisboa ?  
Porque é que a sua neta vendeu o seu espólio?  
Porque pintavam os naturalistas ao ar livre?  
Porque chamavam a Silva Porto o «Divino Mestre»?  
Porque foi tão elogiado e também tão criticado?  
Porque foram os seus seguidores apelidados de «botas-de-elástico»?  
Porque é que a fotografia desafiou a pintura?  
Porque é que a pintura a óleo é mais apreciada do que outras técnicas?  
Porque iam os artistas portugueses estudar para o estrangeiro?  
...

### Perguntas do visitante

Porque pintou cebolas?  
Porque pintou a óleo?  
Porque este material para lhe dar essa textura?  
Porque razão usou este ambiente de cor?  
Porque apreciamos pinturas como esta?  
Porque é que uma cebola é mais avermelhada que as outras?  
Porque estão três cebolas pousadas?  
Porque é que o ambiente é tão escuro e depressivo?  
Porque é que o autor escolheu esta profissão?  
...



O quadro não está datado pelo pintor. Segundo Raquel Henriques da Silva, esta obra aborda uma temática nunca depois desenvolvida por Silva Porto.

Incluir-se-á, por isso também no período de juventude, anterior à entrada para o curso de Pintura ou já no âmbito dos exercícios deste.

Em geral, os suportes não têm qualquer indicação que permita saber se foram preparados pelo pintor ou se foram adquiridos no comércio tal como foram utilizados.

Algumas das telas executadas em França, no entanto, apresentam no reverso carimbos de fabricantes.

Foram detectadas: uma da Maison Brearde (Floresta Francesa com Camponesa), três com diferentes carimbos de L. Prevost (Interior Marroquino, Um Pequeno Esboço de Paisagem, Paisagem com Choupana), e uma com marca ilegível (Auteil).

Para algumas das obras pintadas em Itália, Silva Porto utilizou suportes de madeira que ostentam um carimbo com os dizeres CIOSI e, por baixo, Roma (Interior de um Pátio em Capri, San Constanzo, Capri, e Duas Árvores). Por outro lado, uma pintura sobre cartão executada em Portugal (Lavadeira, Tapada da Ajuda) apresenta uma etiqueta do fabricante Winsor & Newton, de Londres.

O retrato não ocupou lugar de relevo nos seus interesses, limitando-se quase só às representações familiares.

Em «Um Pequeno Esboço de Paisagem», do período do seu estágio em França, uma figura e uma porta, feitas inicialmente, foram tornadas invisíveis e as dimensões das cabanas reduzidas.

Em No Areinho, Douro, de 1884, foram pintadas algumas bóias sobre a borda do barco aí representado, as quais acabaram por ser cobertas por outras camadas cromáticas.

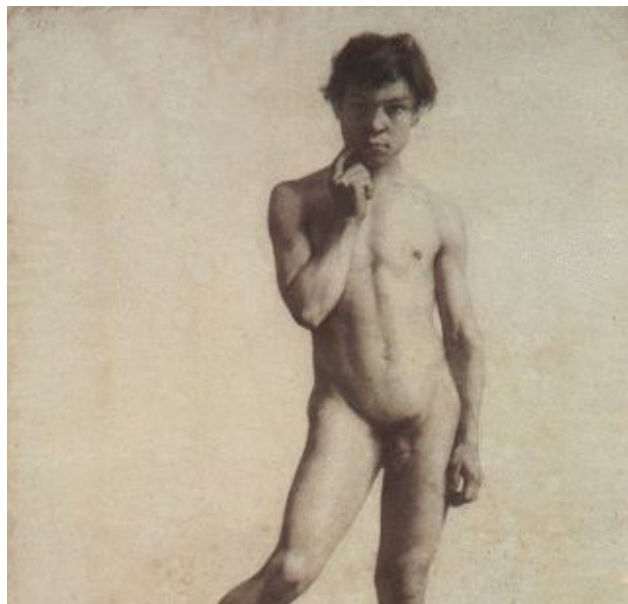
É possível que essas bóias fossem apetrechos de pesca e que, portanto, o artista se tivesse servido de um barco de pesca como modelo para pintar o barco de recreio, ou que tivesse começado por pintar um barco de pesca que depois transformou em barco de recreio.

Em Apanha do Sargaço, igualmente dos anos 80, sobre uma silhueta de figura feminina virada para o mar, Silva Porto acabou por pintar um pescador virado em sentido contrário.

Os investigadores e artesãos especializados sabem muito bem que as placas compostas por várias capas de madeira coladas, se estão bem feitas, são muito mais resistentes ao arqueamento.

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

*A colecção de desenho da FBAUP divide-se em dois núcleos distintos: um mais vasto, de desenho de natureza académica, produzido no âmbito da actividade escolar de estudantes e docentes, e outro, constituído por cerca de uma centena de desenhos antigos de mestres europeus cuja proveniência, na maioria dos casos se desconhece mas, provavelmente adquiridos com o objectivo de se constituírem como exemplo artístico qualificado para a formação dos jovens artistas.*



Silva Porto (1850–1893)  
Modelo Masculino, 1870  
Desenho a lápis sobre papel, 61.6 x 47 cm  
Museu da FBAUP. N. Inv. 98.1.27

*Papel com desenho na frente e verso. Na frente, representação de um castelo, de traço infantil.*

*Retrato anónimo de homem, 3/4, com barrete na cabeça. Executada à pena e pincel (aguada).*

*Composição representando um castelo, em grande plano. Sobre o lado esquerdo, um homem sentado.*  
*Composição com casa à beira-mar sobre o lado direito.*

*Folha com desenhos dos dois lados. De um lado, uma casa rural desenhada a lápis, com traço infantil. Ao lado, em traço mais seguro, executado à pena e tinta sépia, uma espécie de quiosque.*

*Estudos (apontamentos de viagem?) executados nos dois lados de um pedaço de papel. Todos eles com pormenores de paisagem (rio e barcos). No canto superior esquerdo lê-se “Douro”, em baixo “depois de Gram....(?) maré baixa”.*

*Folha com desenhos dos dois lados. De um lado, executado à pena e tinta roxa, uma igreja perspectivada (vê-se marcado o ponto de fuga).*

*Papel com desenho dos dois lados. Neste lado, representação de barco e figuras humanas (varina?).*

*Em Abril de 1879 é nomeado Académico de Mérito da Academia Portuense de Belas Artes. Neste mesmo ano é convidado pelo Vice-Inspector da Academia de Belas Artes de Lisboa, Delfim Guedes (grande admirador da obra de Silva Porto que conhecia bem através das remessas de pensionista no estrangeiro), para reger nessa Academia a cadeira de Pintura de Paisagem vaga pela morte de Tomás d' Anunciação, vindo a ocupar interinamente este cargo até 1883, data em que obterá uma nomeação definitiva. Deste modo a acção de Silva Porto exercer-se-á sobretudo em Lisboa onde logo à chegada a sua presença será notada, interessando vivamente a crítica do seu tempo, tendo-lhe Ramalho Ortigão tecido os mais esperançosos elogios.*

*Composição de grandes dimensões, próxima do tamanho natural, que representa uma cena de género em contexto rural:*

*Por um caminho de terra ladeado de vegetação caminha, no sentido do observador, um rebanho de carneiros acompanhado pelo pastor e seguido por um burro e figura feminina.*

*Sobre a elevação de terreno do lado direito erguem-se duas árvores que atingem o topo da composição.*

*Um imenso céu azul, uniforme, preenche a terça parte superior da pintura.*

*O afastamento definitivo dos meios artísticos que frequentara em Paris e Itália faria diluir os efeitos inovadores que essa estadia tinha produzido tempos antes. Por outro lado a influência da crítica que quase sempre lhe foi tão favorável, mas que o pressionava demasiado, e a necessidade que teria de vender os seus quadros, terão contribuído para que a sua pintura perdesse a “poética” inicial.*

*Em 1911, em pleno funcionamento da SNBA [Sociedade Nacional de Belas Artes], e quando o modernismo finalmente eclodia como expressão autónoma e com iniciativas próprias, a Sociedade Silva Porto transmutava-se em Grupo Ar Livre.*

*Os fundadores eram os mesmos, mais Carlos Reis, Jaime Verde, Ezequiel Pereira e Júlio Ramos, e, apesar do desaparecimento do nome Silva Porto, ele continuava a ser a referência fácil destes pintores que haviam sido seus discípulos.*

*Era já de resistência, a postura do Grupo, nesses anos órficos e futuristas de Lisboa em que a arte moderna se anunciava nas exposições de Amadeo, Viana e Almada, e por isso eles foram, pela primeira vez, confrontados com uma oposição hostil que, depreciativamente, os apelidou de «botas de elástico», epíteto que ficaria para a História.*

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

*A fotografia foi inventada por pintores (reais ou frustrados) para pintores. Por outro lado, a fotografia foi um agente da democratização da imagem, na linha de outros processos mecânicos de reprodução e multiplicação como a xilogravura ou a litogravura.*

*Apesar do entusiasmo como a descoberta da fotografia, a desconfiança instalou-se logo no início. Ao ver, em agosto de 1839, uma das primeiras deguerreotipias, o pintor Paul Delaroche exclamou «A partir de hoje a pintura morreu!>>. Foi uma frase que deu a volta ao mundo. As estatísticas provam que os receios dos pintores eram bem fundados. Só em Marselha, dos quarenta ou cinquenta pintores de retrato que existiam na década de trinta, restavam, em 1844, apenas quatro ou cinco, enquanto os fotógrafos profissionais eram já doze.*

*Ao longo de séculos o desenhador e o pintor foram-se socorrendo duma série de máquinas auxiliares que lhes permitiam reproduzir realisticamente na prancheta o espetáculo que a natureza lhes oferecia ao vivo. A tarefa de cópia fiel ficava assim bastante facilitada. Vermeer, Canaletto e Reynolds são apenas três exemplos de pintores que usaram destes auxiliares ópticos.*

*A partir de 1888, como o caixote Kodak, a técnica fotográfica ficou ao alcance de toda a gente. Era uma situação pelo menos equívoca: uma técnica simples e pouco dispendiosa produzia, em algumas horas, resultados a aque a pintura há muito aspirava. Poderia isto ser uma nova forma de arte? É difícil equacionar facilidade com arte pois o génio quer-se pelo menos com noventa por cento de transpiração – sangue, suor e lágrimas como as de Van Gogh. çavam a aparecer fotografias que eram incontestavelmente obras artísticas.*





Num passado recente, a pintura a óleo dominava o panorama até ao ponto de, a julgar pela aceitação pública, os outros métodos de pintura ficavam confinados ao estatuto de técnicas menores. Na época moderna, quando se podem apreciar de uma só vez tantas facetas da arte, já não existe tanta separação entre a preponderância do óleo e o papel secundário das restantes técnicas; alguns dos artistas atuais mais admirados criam as suas obras mais importantes com outras técnicas.

O Observatório Astronómico de Tapada da Ajuda, em Lisboa, surge também em 1861. D. Pedro foi um defensor acérrimo da escravatura.

Durante o seu reinado, Lisboa é assolada por duas graves epidemias: a cólera, em 1856, e a febre amarela, em 1857, que provocaram grande mortalidade. D. Luís, o Popular, reinou entre 1861 e 1889. “D. Luís sobe ao trono de Portugal, por morte de seu irmão D. Pedro V, que faleceu sem deixar descendência.

Considerado como um intelectual, fruto também de educação que recebera, traduziu para português parte da obra de Shakespeare. Nada fazia prever que estivesse predestinado a ocupar-se dos destinos de Portugal, pelo que se dedicou aos estudos, estando-lhe reservada uma carreira militar, como comandante da marinha. Porém, a morte prematura e inespe-

rada de D. Pedro V fez com que tivesse de se ocupar do governo de Portugal.

O período do seu reinado coincide com uma época de relativa acalmia a nível político, pelo que se pôde dedicar a realizações que em muito contribuíram para o progresso de Portugal.

Merece especial destaque o início das obras dos portos de Lisboa e Leixões, o alargamento da rede de estradas e dos caminhos-de-ferro, a construção do Palácio de Cristal no Porto, atualmente designado Pavilhão Rosa Mota, a abolição da pena de morte por crimes civis, a abolição da escravatura em todas as colónias de Portugal e a publicação do primeiro Código Civil.

Durante o seu reinado, foi efetuada a Conferência de Berlin, em 1884. Daí resultou o chamado mapa cor-de-rosa, ou seja, a definição da partilha de África entre as grandes potências coloniais: Alemanha, Bélgica, França, Portugal e Inglaterra.

Também são fundados alguns partidos políticos: o Partido Reformista (em 1865), que vai ascender ao poder em 1868, o Partido Socialista Português (em 1875), com o nome de Partido Operário Socialista, e o Partido Progressista (em 1876), que ganha o poder em 1879. Assiste-se também à realização do Congresso de Comissão Organizadora do Partido Republicano (em 1883). No final do reinado de D. Luís, o Partido Republicano é já uma força política estruturada.

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

*O reinado de D. Maria II é atravessado por numerosas revoluções: a revolução de setembro de 1836, que coloca o partido de centro-esquerda no poder; a Belenzada, em novembro de 1836; a revolta dos Marechais de 1837, uma espécie de guerra civil encabeçada pelo Duque de Saldanha e pelo Duque da Terceira; a revolução da Maria da Fonte; e a Patuleia em 1847.*

*Embora o reinado de D. Maria II tenha sido atravessado por uma constante instabilidade política, realizaram-se reformas importantes. A instrução primária tornou-se obrigatória e gratuita. Foram criados os liceus distritais, as Escolas Politécnicas de Lisboa e do Porto, o Conservatório Nacional e o Instituto de Agronomia. Foi construído o Teatro Nacional em Lisboa que adotou o nome da rainha.*

*Data também do reinado de D. Maria II a introdução dos selos postais nos correios, à semelhança do que já acontecia em Inglaterra. D. Maria faleceu aos 34 anos, ao dar à luz o seu décimo primeiro filho.*

*D. Pedro V, o Esperançoso, reinou entre 1853 e 1861. Até completar a maioridade, aos 18 anos, o governo foi assegurado por seu pai, D. Fernando, na condição de regente do reino. [...] embora o seu reinado tenha sido curto, assiste à inauguração do primeiro troço do caminho-de-ferro, entre Lisboa e o Carregado. Foram também iniciadas as primeiras viagens regulares de navio, entre Portugal e Angola.*

*Busto do pintor Silva Porto, representado frontalmente e com barba. Veste camisa e gravata, um colete em que é visível um botão e um casaco que se encontra aberto.*

*Mandado fundir por António Montês, director do Museu de José Malhoa, em 1957, para a Exposição ao Ar Livre que pretendia realizar no Parque circundante, após ter adquirido o gesso (inv. 93) a Carlota Cid da Costa Motta, viúva do artista. Segundo correspondência do Museu, o gesso é o original do busto que se encontra actualmente no Parque Silva Porto, Benfca, em Lisboa. O Monumento a Silva Porto, aí localizado, foi inaugurado em 1921, mas é distinto do apresentado pelo artista em 1906/1907 na Exposição da SNBA e no Salão da Ilustração, na 7ª Exposição da Sociedade Silva Porto.*

*O gesso foi depositado, em 1978, no Museu de Escultura Comparada, em Mafra. Por despacho ministerial de 15 de Outubro de 1985, sobre parecer do Director do Palácio Nacional de Mafra, o depósito foi transferido para a Câmara Municipal de Oliveira do Hospital que havia solicitado ao Palácio Nacional de Mafra a cedência, a título de empréstimo ou de depósito, de peças de interesse histórico-cultural para valorizar o Museu Municipal da Bobadela.*

*Em conjunto com mais 27 esculturas, a peça foi entregue em 7 de Abril de 1986, encontrando-se actualmente na Casa-Museu da Fundação D. Maria Emília Vasconcellos Cabral, em Oliveira do Hospital.*



*A exposição «Silva Porto 1850–1893 – exposição comemorativa do centenário da sua morte» foi realizada no Museu Nacional de Soares dos Reis em 1993.*

*Depois de uma apresentação, o catálogo agrega ensaios e informação segundo quatro âmbitos:*

*Contextos, onde se aborda a paisagem, a relação entre a pintura e a fotografia e a Escola de Barbizon.*

*O Pintor, onde se abordam conceitos e elementos fotobiográficos, iconográficos e críticos;*

*A Pintura, no qual se focam aspetos da obra e se apresenta o seu catálogo, seguindo peritagem e estudo dos formatos e assinaturas, das características técnicas e dos problemas de autenticação e datação.*

*O Desenho, com uma abordagem aos desenhos elaborados pelo pintor e respetivo catálogo.*

*Contextos*

*Notas sobre teoria da paisagem—um infinito estremecimento por Carlos M. Couto.*

*Documentos para artistas – As relações entre a fotografia e a pintura por Jorge Calado.*

*A paisagem em França no século XIX e a Escola de Barbizon por Claude Allemand–Cosneau*

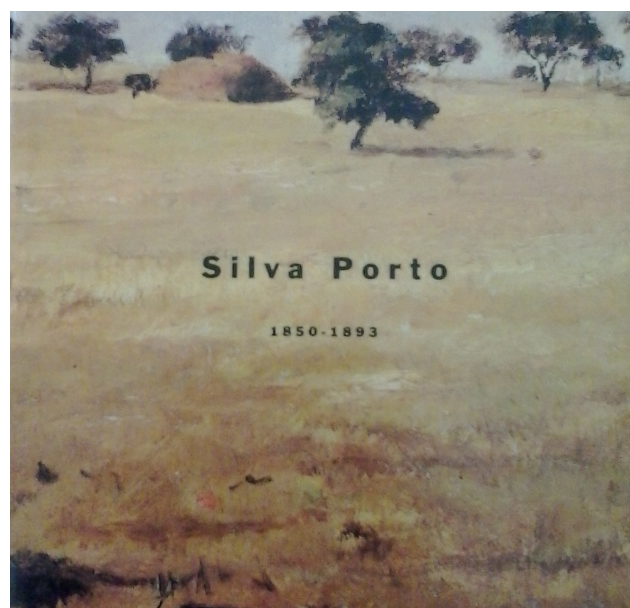
*O pintor*

*Da Arte por Fernando Lanhas,  
Uma longa e amena sabedoria por Mário Cláudio;*

*Fotobiografia por Raquel Henriques da Silva  
Iconografia Silva Porto e a crítica.  
Os principais textos*

*A Pintura*

*A pintura de Silva Porto  
A obra, a fortuna crítica, o mercado  
Os desenhos de Silva Porto*



*Silva Porto 1850–1893: Exposição comemorativa do centenário da sua morte. Catálogo da exposição realizada no Museu Nacional de Soares dos Reis em 1993.*

*Escritura de doação de 21 quadros.*

## Monitor #7

### Perguntas do museu

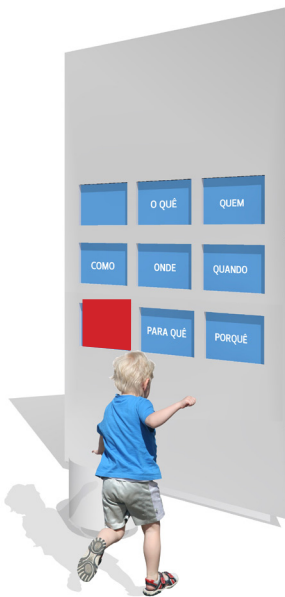
Onde está exposto este quadro?  
Onde foi pintado?  
Onde nasceu o Pintor?  
Onde foram expostos os seus quadros?  
Onde podemos ver a sua obra?  
Onde estão os seus objetos pessoais depositados?  
Onde podemos encontrar publicações sobre a sua pintura?  
Onde existem estudos com referência à obra de Silva Porto?  
Onde podemos encontrar estudos sobre naturalismo?  
Onde pintava Silva Porto para além da escola em Paris?  
Onde se situa Barbizon?  
Por onde viajou Silva Porto para além de França e Itália?  
Onde podemos encontrar estudos sobre Silva Porto?  
Onde podemos encontrar dados sobre materiais usados na época?  
Onde se podia comprar materiais de pintura no Porto no século XIX?  
De onde eram importados os materiais artísticos?

...

### Perguntas do visitante

Onde está exposta esta obra?  
Onde se encontrava o pintor quando pintou este quadro?  
Onde se inspirou o pintor?  
Onde foram plantadas as cebolas?  
Onde morreu o pintor?  
Onde foi enterrado?

...



**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

O quadro *Cebolas* está exposto no Museu Abade de Baçal em Bragança.

Silva Porto nasceu no Porto, na Rua da Ponte Nova, número 50.

*Pintura a óleo sobre madeira, que representa uma natureza-morta, onde o autor usou, predominantemente, os tons acastanhados e avermelhados. Com esta obra o autor pretendeu transmitir-nos uma reflexão sobre a natureza simples das coisas. Traduz também a vitalidade de uma pintura de intensa vibração lumínica. Ao centro da composição são visíveis três cebolas sobre uma mesa (?). Parecem ser cebolas já apanhadas há algum tempo por causa das cascas de cor acastanhada e avermelhada. São iluminadas por uma luz que incide sobre elas da esquerda para a direita e de cima para baixo. Incorporação: Doação – Pelo ilustre vinhaense Dr. Antonio Augusto Fernandes e sua esposa D. Branca Barahona Fernandes apos visita ao Museu Regional do Abade de Baçal.*

*A sensibilidade e os pressupostos estéticos vão-se transformando a partir de meados do século XIX e novas experiências se vislumbram em redor de dois pintores, Marques de Oliveira e Silva Porto no anúncio do Naturalismo.*

*Em Paris Silva Porto frequentou, como impunha a regra, a Escola Nacional e Especial de Belas Artes onde foi aluno de Yvon e Cabanel e em paisagem de Beauverie e Groseillez. A conselho deste professor, terá copiado quadros no Louvre e depois terá ido pintar directamente para a natureza, o que o levaria a deslocar-se com frequência a Barbizon e a Auvers-sur-Oise, onde conviveu com outros pintores, principalmente com Charles Daubigny e seu filho Karl. É nestas saídas que Silva Porto toma contacto com o movimento naturalista de Barbizon que no seu regresso importará para Portugal.*

*Em 1878 Silva Porto está de novo em Paris e antes de regressar a Portugal realiza uma viagem pela Bélgica, Holanda, Inglaterra e Espanha, empenhado em completar a sua formação artística.*

*A auto-representação na obra artística e literária de António Carneiro: «(...) a excelsa ponte /Que à vida leva o caminheiro triste». Teresa Sofia Alves Miranda Bandeira Duarte.*

*A influência da critica que quase sempre lhe foi tão favorável, mas que o pressionava demasiado, e a necessidade que teria de vender os seus quadros, terão contribuído para que a sua pintura perdesse a “poética” inicial.*

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

*Marcado pela sua inovação no panorama museológico nacional, o MatrizNet permite a realização de pesquisas transversais nas coleções dos Museus, por exemplo relativas a uma determinada autoria, tipologia ou período histórico. O MatrizNet oferece três níveis distintos de pesquisa – simples, orientada e avançada –, destinados a outros tantos tipos de utilizadores. Complementarmente, permite o acesso a outras informações, tais como as relativas a autores, bibliografia de enquadramento das coleções e exposições temporárias.*

*De entre os registos aqui publicados, é dado destaque aos bens classificados ou inventariados pelo Estado Português, entre os quais o amplo conjunto de bens classificados como Tesouros Nacionais pelo Decreto n.º 19/2006.*

*O MatrizNet constitui assim um importante instrumento, não apenas de trabalho, para profissionais ligados ao setor patrimonial e museológico e para o público estudantil, mas também de descoberta do património para públicos alargados, que encontram neste catálogo on-line o maior repositó-*

*rio de informação sobre as coleções destes Museus portugueses.*

*Em funcionamento desde 2002, o MatrizNet tem vindo progressivamente a publicar novos conteúdos relativos às coleções daqueles Museus, nos formatos texto, fotografia, vídeo e som.*

*Em 2011 inaugura-se um novo ciclo deste catálogo coletivo, expresso, entre outros vetores, nas funcionalidades de pesquisa mais amigáveis, dirigidas em particular para os estudantes e o grande público, e na disponibilização de novos conteúdos com acrescida regularidade. Destacamos igualmente a publicação simultânea dos conteúdos do MatrizNet na Europeana, agregador de referência de conteúdos de museus, bibliotecas e arquivos a nível europeu. Este novo ciclo do MatrizNet acompanha, naturalmente a última atualização do sistema de informação que lhe está na origem e do qual constitui o interface para a Web, o MATRIZ, que constitui a ferramenta de uso quotidiano dos Museus para o inventário, digitalização, gestão e publicação on-line dos respetivos acervos.*



*A floresta de Fontainebleau, a 50 km a Sudeste de Paris, foi provavelmente o primeiro local frequentado regularmente pelos artistas e mais precisamente Barbizon na comuna de Chailly-en-Bière. Situado na orla da floresta, permitia um acesso fácil à vegetação e às rochas e abria-se amplamente sobre planície. O local era formado por uma única e longa rua ladeada de casas baixas e em 1872 tinha 351 habitantes, de entre os quais 147 camponeses, lenhadores, carvoeiros e mineiro e 100 artistas ou estrangeiros.*

*É impossível citar todos os que, até ao fim do século, vieram a Barbizon. Imaginemos a convivialidade, as discussões à noite na estalagem Ganne, entre os partidários da escola clássica de paisagem, os românticos e os modernos, aqueles a quem Castagnary chamará os naturalistas.*

*A colónia de artistas integrava-se bem na vida local e chegou mesmo a mudar-se a data da festa da aldeia para que durante o mês de maio os artistas lá estivessem para a animar.*

*Esta obra pertencia à viúva do filho de Silva Porto, António. O Dr. Anastácio Gonçalves adquiriu-a, na liquidação da herança desta, a uma neta do pintor Silva Porto e co-herdeiros em 4/01/1965.*

*Foi atribuído o valor de 3.000\$00 (três mil escudos). Metida em moldura de ba-*

*A atribuição dos prémios trienais em Pintura, Arquitectura e Escultura, ou outros prémios instituídos por particulares; a distribuição dos prémios aos alunos; a apreciação dos concorrentes ao lugar de pensionista do Estado no estrangeiro; a avaliação dos concorrentes aos lugares de professor ou outros (de acordo com programa elaborado em Conferência Ordinária) e ainda a apreciação de propostas para nomeação de Académicos;*



*quette, bem conservada. Por indicação do Dr. Anastácio Gonçalves, o filho do artista, Carlos Alberto Silva Porto, escreveu no verso do quadro: "Este es(tudo) de raparigas do Paço do Lumiar foi pintado por meu Pai, o artista António Carvalho da Silva Porto e desde a sua morte até hoje tem sido conservado pela família) Carlos Alberto da Silva Porto. 4 de Janeiro de 1965".*



**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

*Arte Portuguesa do Século XIX (1850–1910) é a primeira de três grandes exposições que inauguram o ano do Centenário do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, criado por decreto da República em 26 de Maio de 1911.*

*Perante a impossibilidade de revelar a verdadeira dimensão e a diversidade do acervo numa única exposição, optou-se por apresentar os três períodos da colecção (1850–1910, 1910–1960 e 1960–2011) em três momentos expositivos sucessivos, que cobrem toda a história da arte portuguesa, de 1850 até à actualidade. A primeira destas exposições corresponde ao núcleo fundador da colecção que, historicamente, antecede a criação do MNAC.*

*Artistas representados: Simões de Almeida, Alfredo de Andrade, Tomás da Anunciação, Carlos de Bragança, José de Brito, António Carneiro, José Ferreira Chaves, Ernesto Condeixa, Luciano Freire, Adriano de Sousa Lopes, Teixeira Lopes, Alfredo Keil, Artur Loureiro, Miguel Ângelo Lupi, Duarte Faria e Maia, José Malhoa, Luís de Menezes, Francisco Metrass, Marques de Oliveira, António José Patrício, Columbano Bordalo Pinheiro, Sousa Pinto, Silva Porto, Henrique Pousão, António Ramalho, Carlos Reis, José Veloso Salgado, Francisco dos Santos, João Cristino da Silva, Aurélia de Sousa, Soares dos Reis, João Vaz.*

*Sinopse da exposição: Através de 100 obras fundamentais dos maiores artistas deste período, exploram-se as rupturas e per-*

*manências da arte portuguesa do século XIX (1850–1910), em seis núcleos temáticos que traduzem o espírito da geração romântica e as novidades das propostas naturalistas, entre a descoberta da luz e das atmosferas, a paisagem e os costumes, a afirmação da figura popular, o retrato, o intimismo e os simbolismos de finais de século.*

*Em 1879, Marques de Oliveira e Silva Porto introduzem uma moderna captação da luz na paisagem, que a geração romântica sublinhava pela importância da pintura captada “do natural”, filtrada por uma luz local, em paisagens que se assumem na sua plenitude dramática e sentimental (Cristino da Silva e Alfredo de Andrade) e introduzem os formulários naturalistas, tendencialmente rurais.*

*No entanto, António Carneiro e Henrique Pousão marcam o desfasamento de cenários pitorescos pela autonomia do pictórico, construindo monocromias e composições estruturadas em mancha que traduzem ousadas propostas de modernidade.*

*A partir de finais do século XIX, Silva Porto transfere as suas propostas de quadros modernos para um universo pitoresco, descobrindo permanências narrativas em processos veristas de “penetração do real”, já apontados pela geração romântica e por Alfredo Keil, em realismos incertos. São imagens de uma encantatória castidade ensolarada da vida simples dos trabalhadores rurais que convivem com a representação dos costumes das burgue-*



*sias urbanas, em encontros elegantes e à beira-mar, numa associação que expressa a relação dicotómica cidade/campo, também caracterizada no romance de Eça de Queirós, A cidade e as serras, escrito em 1892 e publicado em 1901.*

*Depois das críticas às novas propostas naturalistas de tratamento da paisagem, do sucesso e aceitação da pintura de costumes, também sugerida e observada nas temáticas literárias, a figura popular, inicialmente indefinida na paisagem, absorve o espaço da composição.*

*Adapta-se ao sentimentalismo e dramatismo da geração romântica, ao realismo de Miguel Ângelo Lupi e a uma visibilidade e afirmação figurativa, com o retrato de uma aguadeira que a visão de Malhoa amplia e promove através de um determinante gosto narrativo e de uma comunicação imediatista das idealizadas vivências rurais.*

*O retrato expressa a afirmação do indivíduo e uma humanização do retratado que corresponde aos ideais propostos pela geração romântica, à preocupação pelo subjectivismo e a uma necessária referência do estatuto social e artístico, numa situação de projecção das burguesias na Lisboa do Fontismo.*

*O realismo de finais de século, a descrição pormenorizada e a fidelidade ao retratado de Miguel-Ângelo Lupi antecede uma abordagem naturalista que aposta na expressividade, nos cromatismos exuberantes de António Ramalho ou nos destacados rostos*

*de observação psicológica de Columbano, construídos em torno da importância do poder da imagem e da emergência de uma elite intelectual.*

*Por outro lado, interiores de salão, ambíguos cenários de intimismo e retrato focam o acontecimento banal e projectam-no a uma escala sobredimensionada em Concerto de amadores, de Columbano, reunião musical de amigos numa temática impressionista, sensitiva e de pintura em mancha, amplamente desenvolvida por este autor.*

*Surgem naturezas mortas, interiores de um não-lugar, indefinido pela expressão de uma realidade pressentida do interior e que combina um realismo estrutural com uma subjectividade ajustada a uma visão sensível e imaginária do real.*

*Na viragem do século, num meio onde o Naturalismo se converteu em fenómeno dominante, o Simbolismo desenvolveu-se narrativamente no trabalho de José de Brito, e amadureceu literariamente com Veloso Salgado. Esta narrativa literária de signos encadeados modernizou-se com Sousa Lopes e culminou num pendor sobretudo decorativo, visível na obra de Luciano Feire, uma das raríssimas pinturas Arte Nova portuguesas.*

**100 Anos MNAC – Museu do Chiado, Exposição da colecção do MNAC-MC, I Parte – 07 de Abril a 19 de Junho 2011**

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

*A linha de investigação «Estudo, Conservação e Gestão do Património Cultural», do CITAR, centro de investigação científica da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, tem vindo a levar a cabo, nos últimos anos, um conjunto de actividades de grande mais-valia científica, de que este livro dá um testemunho significativo.*

*A quantidade assinalável de dissertações de mestrado e de doutoramento em curso, na área da conservação e do restauro, constitui um forte incentivo à qualificação daqueles que nos procuram para efectuar estudos nestes domínios, sendo, neste momento, a relação com o Brasil um dos eixos estratégicos do nosso Departamento. A prossecução de outras acções científicas, como a organização das «Jornadas de Arte e Ciência», e a edição on line da revista ECR (Estudos de Conservação e Restauro), a caminho já do seu terceiro número, testemunha o labor desta área da Escola das Artes.*

*Este é o enquadramento institucional do projecto «Materiais e Técnicas dos Pintores do Norte de Portugal», coordenado pela Prof. Doutora Ana Calvo, representando o esforço dos diversos docentes e discentes do Departamento de Arte e Restauro da Escola das Artes da UCP em promover a investigação realizada. E, pela qualidade com que se afigura, mereceu ser co-financiado pelo Quadro de Referência Estratégico Nacional (QREN) e pelo Programa ON. 2 – O Novo Norte*

*Através da Pintura Olhares sobre a Matéria – Estudos sobre Pintores no Norte de Portugal. Edição coordenada por Ana Calvo e Laura Castro. Estudos sobre Artistas e Obras dos Séculos XIX a XXI*

*Pigmentos Vermelhos na Pintura Portuguesa no Século XIX: Análise da Literatura Técnica e Estudo Comparativo de Preços no Fim do Século. Sónia Barros Santos*

*Desde tempos remotos a criação de pigmentos e corantes esteve intimamente ligada à farmacopeia e à alquimia. A descoberta do azul da Prússia, entre 1704 e 1707, é um exemplo de uma mudança.*

*Este pigmento foi um precursor de uma paleta obtida com base no conhecimento científico em laboratórios químicos e fábricas especializadas que substituem o mercador de tintas ou pigmentos que era simultaneamente droguista, farmacêutico, vendedor de especiarias e cosméticos.*

*Criado, ainda que de forma fortuita, por Diesbach, um fabricante de cores e por Dippel, farmacêutico demonstra a emergência, notória no século seguinte, de um novo perfil nos responsáveis pelo desenvolvimento de materiais da cor.*

*Esta mudança relaciona-se com o desenvolvimento da ciência química, nomeadamente a descoberta de novos elementos como o cobalto (Brandt, 1739), zinco (Margaraf, 1746), estrôncio (Crawford, 1790), crómio (Vauquelin, 1797), bário (identifica-*

do em 1774 por Scheele e isolado por Davy em 1808) ou o cádmio (Strohmeyer, 1817) permitiu a descoberta de novas cores. No contexto da revolução industrial, a importância das indústrias têxtil e tintureira estimula o surgimento de novos materiais colorantes sintéticos.

O concurso e avultado prémio proposto pela Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale de Paris em 1824 para o desenvolvimento do azul ultramarino artificial é um exemplo.

A par da necessidade de uma paleta mais abrangente e de maiores quantidades de materiais a um preço acessível, a descoberta de novas cores foi também motivada pela crescente consciência sobre a toxicidade de muitos dos pigmentos tradicionais.

Por outro lado, a adequação à paleta do artista, a receptividade à inovação, a instabilidade ou conhecimento da adulteração dos materiais e, não menos importante, o preço de venda intervêm na adopção dos novos materiais.

Devem acrescentar-se o grau de conhecimento que o artista tem sobre o pigmento e as eventuais limitações do mercado no fornecimento destes materiais.

A crescente industrialização da produção e a circulação de materiais de pintura não são alheias à separação gradual do artista relativamente ao conhecimento técnico. Porém, a difusão dos novos pigmentos, facilitada pelo desenvolvimento do tubo me-

tálico de tinta em 1841 pelo paisagista Norte-americano John G. Rand prontamente adoptado por marcas como a Winsor & Newton, permitiu além da alteração das paletas, a possibilidade de modificação do local de trabalho e das práticas artísticas.

A pintura em plein air vulgariza-se, surgindo no comércio caixas de tintas, bancos e cavaletes portáteis. O tempo que media a produção e a utilização dos pigmentos em tubo de zinco sem alteração das propriedades aumentou e novas características foram introduzidas pelos aditivos necessários à estabilização das tintas. As inovações repercutiram-se ainda na própria organização do atelier e estiveram na origem de uma nova estética.

*Estudo de paisagem campestre. Composição dominada por conjunto de árvores frondosas no primeiro plano, que ocupa toda a metade direita do quadro.*

*À esquerda projecta-se a sombra das árvores e no plano seguinte está representada uma pequena figura de camponês, de costas, com um amplo chapéu de abas, transportando um balde em cada mão.*

*O camponês encaminha-se para um conjunto de casas rurais, parcialmente rodeado por uma cerca tosca de tábuas, à esquerda, e envolvido pela vegetação. Ao fundo eleva-se um cipreste, sobre um céu azul claro com nuvens brancas.*

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

*Fundada por Manuel Francisco de Araújo em 1829, a Araújo & Sobrinho iniciou a sua actividade como um armazém de papel e é actualmente uma das papelarias mais antigas do mundo. A fachada do edifício apresenta-nos um painel único em azulejaria. Dentro da loja, uma vasta gama de peças de museu e de arte que demonstram o sucesso deste negócio, que se manteve sempre na mesma família ao longo de gerações.*



*Vê-se um homem de costas junto ao barco a executar a sua tarefa de limpeza. Do lado esquerdo, num 1º plano está um outro barco semelhante ao primeiro nas cores e na volumetria. A cena tem ainda mais dois barcos, um em terra e outro no mar, em esboço. Cromaticamente existe uma harmonia entre o azul do mar.*

*Foi oferecida pela viúva do pintor em 1921.*

Desenhos do Séc. XIX  
FBAUP/MUSEU  
Coordenação: Lúcia Almeida Matos  
Edição: FBAUP/MUSEU, Porto, 2000

Desenhos do Séc. XIX  
FBAUP/MUSEU  
Coordenação: Lúcia Almeida Matos  
Edição: FBAUP/MUSEU, Porto, 2000

Luis Varela Aldemira. Silva Porto.  
Lisboa: Artis, 1954.

Arte Portuguesa do Século XIX  
(vol. 1 de 1850–1910, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Leya 2009).

*A importante obra de 1891, À Porta da Venda (Estrada de Torre) foi exposta com o título «Costumes Alentejanos»*

Arte em Portugal no Séc. XIX  
José-Augusto França  
Lisboa: Livraria Bertrand. S/d  
2 volumes

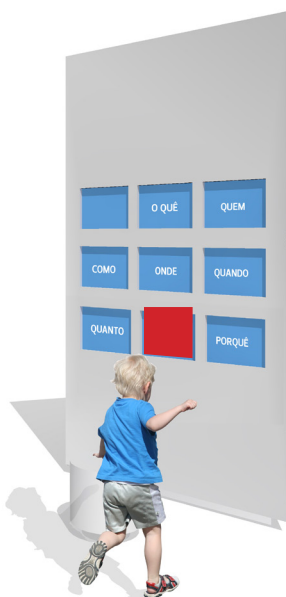
Em Lisboa não se realizou, na primeira metade do século [XX] nenhuma exposição individual de Silva Porto mas, em 1941, no âmbito da Exposição do Grupo do Leão promovida pela SNBA [Sociedade Nacional de Belas Artes], o seu fundador teve o destaque merecido com vinte e nove peças que abriram o respetivo catálogo, permitindo detetar importantes e definitivas mutações em termos de colecionismo. [As peças] pertenciam maioritariamente a Agostinho Fernandes, Anastácio Gonçalves e a Bursorff Silva, recentes e prestigiados colecionadores, dos primeiros do século XX português a quem esse nome rigorosamente se pode aplicar. Anunciava-se assim um novo ciclo na valorização e inventariação da obra do pintor que teve em Anastácio Gonçalves o mais ativo e dedicado dinamizador. Aliás, ele era o único, dos três grandes colecionadores citados, que se dedicou apenas à pintura naturalista. No entanto, esta empenho colecionista – que correspondeu também a uma significativa valorização comercial da obra do pintor – não significou um estudo mais cuidado da sua obra. Se Anastácio Gonçalves com isso se preocupava – como provam as minuciosas fichas que ia elaborando sobre as muitas pinturas que adquiriu ou avaliou – os responsáveis pelo Catálogo não tiveram qualquer preocupação em fornecer as fichas técnicas das peças expostas e, de modo muito mais descuidado do que os catálogos do Porto, simplificaram títulos quase todas as obras são designadas por «Paisagem» – e erram escandalosamente outros.

Representação de uma cena rural registada nos arredores de Paris. Um extenso campo ocupa mais de metade da área do quadro, dividida em dois planos cromáticos que distinguem o que ainda resta do campo de trigo da zona já ceifada. Esta, que ocupa o primeiro plano, representa uma vegetação rasteira misturada com o restolho do trigo, em tonalidades de verdes e amarelos que se animam com breves pinceladas de vermelho sugerindo flores silvestres. Duas figuras, um homem e uma mulher, ocupados no trabalho da ceifa, estão representados em escala muito pequena e voltados de costas; estão posicionados junto ao trigo por ceifar, uma faixa de matizes amarelos que se prolonga até à linha de horizonte. Sobre esta linha, alguns elementos, poucos, interrompem a divisão linear e transversal entre a representação do céu e da terra: à esquerda a copa de uma árvore isolada mas próxima de um conjunto de outras árvores representadas mais à direita e de que são visíveis somente as copas; à direita da composição eleva-se uma meda volumosa atrás da qual existe uma outra só parcialmente visível; entre as árvores e as medas é visível um apontamento de representação de construções.

O céu, que encima a composição e preenche uma larga faixa, é composto numa base de tons azuis a que se sobrepõem vários matizes de brancos e cinzas correspondentes às núvens que se acumulam sobre a linha do horizonte e por todo o lado direito da composição.

Monitor #8

### Perguntas do museu



Como se sabe que esta pintura é de Silva Porto?  
Como foi pintado o quadro?  
Como pintava Silva Porto?  
Como eram as pinceladas?  
Como eram preparados os suportes?  
Como decidiu Silva Porto ir estudar para a Academia Portuense?  
Como se vivia no Porto no século XIX?  
Como era a sociedade local no tempo de Silva Porto?  
Como decidiu ir Silva Porto ir para Paris?  
Como foi influenciado pela passagem por Itália?  
Como ocorreu o regresso a Portugal?  
Como ensinava os seus alunos a pintar?  
Como passava o tempo em Lisboa para além de lecionar e pintar?  
Como era a vida familiar de Silva Porto?  
Como era a sua esposa?  
Como foram as cebolas pintadas por artistas de outros estilos?  
Como se pinta a óleo?  
Como pintavam os paisagistas?

...

### Perguntas do visitante

Como foi pintado o quadro? Ao vivo?  
Como preparou o pintor a composição?  
Como foi pensado o estudo de luz?  
Como foi feita a textura das cebolas?  
Como se pintava no século XIX?  
Como era a vida no século XIX?  
Como podemos saber que se trata de pintura naturalista?  
Como era o autor enquanto pessoa?  
Como se sentiu o autor ao finalizar a obra?  
Como era ser pintor na época?  
Como foi o «feedback» das pessoas à sua volta?  
Como será que o autor imaginou o quadro antes de o criar?

...



**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

O pintor assinou o quadro: «Porto».

Este quadro ainda não foi sujeito a estudo técnico especializado.

Em 1865, Silva Porto transitou da Escola Industrial, a conselho de um professor cujo irmão era professor na Academia Portuense de Belas Artes.

Em 1873 abre o concurso para o pensionato em Paris e Silva Porto, juntamente com Artur Loureiro, inscreve-se para prestar provas na categoria de Pintura de Paisagem (especialidade inexistente na Academia do Porto), enquanto Marques de Oliveira concorre em Pintura Histórica. Artur Loureiro desiste e são os outros dois concorrentes que irão desta vez beneficiar de uma formação feita no estrangeiro, vindo a partir juntos para França em Outubro desse mesmo ano.

*Busto do pintor naturalista Silva Porto, para um monumento em sua homenagem, no Porto. O autor cedeu temporariamente o gesso para o Museu efectuar a sua reprodução em bronze, colocada na Exposição de Escultura ao Ar Livre, em 1959. O Museu Barata Feyo, do Centro de Artes da Câmara Municipal de Caldas da Rainha, possui o respectivo gesso, assinado e datado.*

Quando Silva Porto desenhou modelo nu, a Academia Portuense de Belas Artes, já tinha resolvido *a dificuldade em encontrar um modelo para a aula do nu dada «a grande repugnância que havia para alguém se prestar ao estudo do modelo vivo»*. Conforme relatório de 1840, a comissão *«encarregada de procurar o homem, que deve servir para o estudo do modelo vivo, na aula do Nu desta Academia, tem até agora encontrado grandes dificuldades em achar não só um homem perfeito na maior parte das formas do corpo, mas ainda mais em este se facilitar para semelhante mister, estudo»*

*Se para muitas das pinturas de Silva Porto é possível estabelecer a sua seriação no tempo com relativa facilidade e razoável rigor, seja considerando a data que o artista adicionou, o que depois de 1874 só fez em casos excepcionais, seja recorrendo aos catálogos das exposições realizadas durante a sua vida, para algumas delas isso torna-se impossível, em virtude de muitas não terem sido expostas e de, nos casos em que foram, ser difícil achar a sua correspondência com as obras catalogadas, dificuldade esta que se deve, por um lado, à ausência nalguns desses catálogos das dimensões de tais obras e, por outro lado, ao facto de não raramente Silva Porto ter pintado os mesmos motivos mais do que uma vez e, nalguns casos, em momentos diferentes.*

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

*Para a preparação dos suportes, quer da tela, quer da madeira ou ainda do cartão, foram usados pelo pintor essencialmente branco de chumbo e cré.*

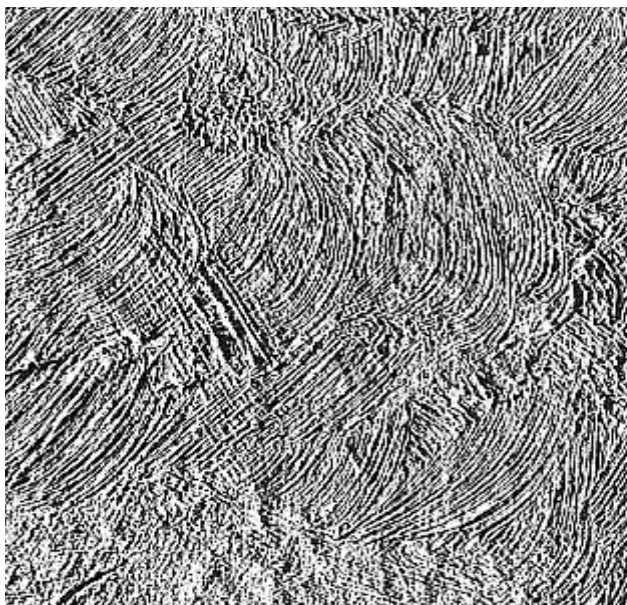
*As telas de cânhamo e o cartão foram tratados da mesma maneira. Sobre a sua superfície foi aplicada uma encolagem, formada por uma goma vegetal e um óleo secativo (de noz ou de linho), e em seguida uma preparação constituída fundamentalmente por branco de chumbo e cré, aglutinada com óleo de noz.*

*As tábuas não apresentam encolagem e como preparação, de um modo geral aglutinada com óleo de linho, levaram uma mistura de branco de chumbo e cré, uma mistura de branco de chumbo e branco de zinco ou, apenas, branco de chumbo.*

*Um aspeto que interessa salientar é o de que, independentemente do suporte, o branco de zinco só foi utilizado nas preparações dos quadros pintados nos anos 80 e 90.*

*Segundo a lenda, as telas de linho esticadas em bastidores de madeira começaram a ser usadas para pintar temas religiosos que deviam ser levadas pelas ruas em procissão, especialmente em Itália.*

*A observação através de exames à luz rasant, do tipo e disposição das pinceladas colocadas pelo artista ao pintar os céus e certas figuras, designadamente as de tamanho reduzido em quadros de pequeno e médio formato permitiu-nos distinguir diferentes técnicas.*



*Quanto aos céus, foi-nos possível distinguir três técnicas, as quais poderão caracterizar-se do seguinte modo:*

*Aplicação em toda a área do céu de pinceladas vigorosas e largas, quase sem cruzamento, sistematicamente na mesma direção;*

*Aplicação na parte superior do céu de pinceladas curtas e muito cruzadas, e na parte inferior de pinceladas [vigorosas e largas];*

*Aplicação em toda a área do céu de pinceladas curtas e muito cruzadas.*

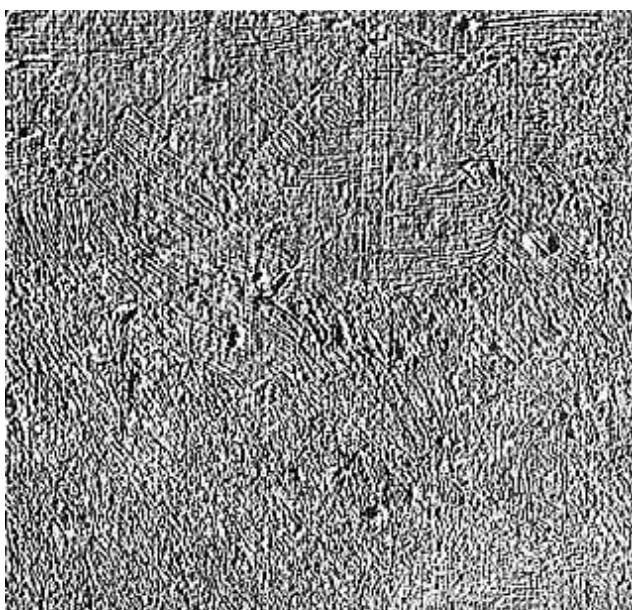
*No que respeita às pequenas figuras pudemos distinguir quatro técnicas:*

*Aplicação de pinceladas firmes, idênticas no traço à dos motivos circundantes mas diferindo delas no movimento e na cor;*

*Aplicação de pinceladas firmes e bem definidas colocadas de uma só vez em movimentos da mão quase sempre verticais ou horizontais;*

*Aplicação de várias pinceladas sem direção definida.*

*Uma multiplicidade de tons a partir de uma paleta muito restrita: os castanhos e os amarelos, pontuados por focos de branco.*



*Um tratamento muito plástico onde os volumes são criados pela mancha de cor.*

*Num 1º plano, duas árvores esguias com algumas ramagens desenharam um triângulo, motivo de equilíbrio da composição. Num 2º plano, manchas de cor sugerem o casario que se confunde com o verde e o amarelo da vegetação.*

*A mancha de cor é quase inexistente no céu numa ambiguidade de identidade entre o reflexo amarelado da coloração da terra e o azul-cinza do céu.*

*Pincelada vigorosa, livre e expressiva em tons suaves de verde, ocre e branco com jogos de reflexos lumínicos nas águas estagnadas junto às salinas. O céu bastante enevoado espelha o cromatismo do campo com algumas pontuações de verde nos tufo de vegetação.*



*Obra comprada em 1948 por intermédio de Hortense Rizzo, parece que aos herdeiros do Silva das Gravuras, por 50\$00 (cinquenta escudos). Metida em moldura de baguette. Tem no verso o carimbo do espólio de Silva Porto. Em 1965, as Finanças atribuíram-lhe o valor de 5.000\$00.*



**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

A floresta de Fontainebleau, a 50 km a Sudeste de Paris, foi provavelmente o primeiro local frequentado regularmente pelos artistas e mais precisamente Barbizon na comuna de Chailly-en-Bière. Situado na orla da floresta, permitia um acesso fácil à vegetação e às rochas e abria-se amplamente sobre planície. O local era formado por uma única e longa rua ladeada de casas baixas e em 1872 tinha 351 habitantes, de entre os quais 147 camponeses, lenhadores, carvoeiros e mineiros e 100 artistas ou estrangeiros.

É impossível citar todos os que, até ao fim do século, vieram a Barbizon. Imaginemos a convivialidade, as discussões à noite na estalagem Ganne, entre os partidários da escola clássica de paisagem, os românticos e os modernos, aqueles a quem Castagnary chamará os naturalistas.



Embora tenha deixado de ser central na arte dos nossos dias, muitos artistas que foram importantíssimos para a história da arte trabalharam o género. Algumas das maiores pinturas da história de arte são naturezas-mortas. Morandi fez uma carreira disso e grande parte do trabalho de Paul Cézanne, um dos maiores e mais influentes artistas do seu tempo, são puras naturezas-mortas. Uma das três pinturas de Cézanne que aqui estão, natureza morta com maçãs, de 1878, é uma pintura muito importante por causa da recepção que teve em Inglaterra. Este quadro foi comprado pelo célebre economista John Maynard Keynes, num leilão em Paris. Quando ele a levou para Londres, deixou-a no caminho de acesso a casa. Nessa altura, Duncan Grant, um pintor inglês, vivia com ele. Keynes chegou a casa e disse-lhe: 'deixei um Cézanne lá fora'.



Medalha em bronze realizada, em 1950, para comemorar o Centenário do Nascimento de Silva Porto.

No verso, o retrato de Silva Porto, de acordo com uma obra de António Ramalho de 1882.

Lê-se ainda o nome do pintor, em redor do seu retrato e as datas de nascimento e morte (1850–1893).

No reverso, está representado um pormenor da sua obra “Conduzindo o rebanho” e uma figura feminina (alegoria da Natureza/ Paisagem ?), em primeiro plano, tocando flauta.

Lê-se ainda a inscrição “Ao iniciador do ruralismo pictórico em Portugal” e, em letra mais pequena, “Na Comemoração em 1950 do 1º Co. do seu Nasc.”.



*Primeira remessa de pensionista na classe de paisagem enviada à Academia Portuense de Belas Artes em 1874. Foi apresentada na 11.ª Trienal da APBA desse mesmo ano com o seguinte título: “Um estudo de Paisagem feito em Auteuil, nos arredores de Paris”.*

*Foram sendo atribuídas a estas obras novas designações: na Exposição “Trabalhos de Silva Porto” de 1894 a obra foi apresentada com o título “Estudo de Paisagem, Auteuil”; na exposição retrospectiva de 1950 foi apresentada com o título “Estudo de Paisagem”; na exposição “Silva Porto, 1850–1893”, realizada no MNSR, em 1993, é apresentada com o título: “Auteuil (um estudo de paisagem feito em Auteuil, nos arredores de Paris)”.*

*Pertence ao Fundo Antigo do Museu: o antigo Museu Portuense, criado em 1833, passa a ser tutelado por uma Comissão de professores da Academia de Belas Artes do Porto, a partir de 1839, e as duas instituições passaram a partilhar o mesmo espaço e tutela. Em 1932 é feita a partilha do acervo existente pelas duas instituições, o Museu Soares dos Reis (antigo Museu Portuense) e Escola de Belas Artes (antiga Academia): dessa divisão foi registada uma “Relação dos objectos existentes no Museu Soares dos Reis pertencentes ao Estado”, datada de 1 de Novembro de 1932 e firmada por João Marques da Silva e por Vasco Valente, respectivamente, director da Escola de Belas Artes e do Museu Soares dos Reis.*

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

*A aprendizagem de Silva Porto será completada, segundo a norma, com uma estadia em Itália onde permanece entre 1877 e 78, passando por Roma, Florença, Veneza, Nápoles e Capri, como testemunham as pinturas que realizou nestes locais.*

*O período italiano influenciou a paleta de Silva Porto, nesta obra e na *Cancela Vermelha* e trará também a escolha de temas novos: uma *Marinha*; *Praia de Capri*, obra remetida à Academia Portuense de Belas Artes como prova de pensionato no ano de 1877 e apresentada na 12ª Exposição Trienal em 1878; belos retratos de raparigas de Capri; e pinturas de género como a *Tigela partida* apresentada na Exposição Universal de Paris em 1888; a *Pequena fiandeira romana* (Museu do Chiado) obra com a qual o pintor voltou a estar representado no Salon, desta vez em 1888.*

*Usou, predominantemente, os tons acastanhados e avermelhados. Com esta obra o autor pretendeu transmitir-nos uma reflexão sobre a natureza simples das coisas. Traduz também a vitalidade de uma pintura de intensa vibração lumínica. Ao centro da composição são visíveis três cebolas sobre uma mesa (?). Parecem ser cebolas já apanhadas há algum tempo por causa das cascas de cor acastanhada e avermelhada. São iluminadas por uma luz que incide sobre elas da esquerda para a direita e de cima para baixo.*

*Na Academia saía com os alunos para o campo a pintar, despertando neles o gosto pela observação directa da natureza, prática da qual ele próprio dava o melhor exemplo e logo foi considerado chefe da nova “escola de ar livre”, que durante longo tempo teria os seus seguidores.*

*O título aqui atribuído à obra é proposto por Raquel Henriques da Silva, em 1993, baseado no Catálogo dos Trabalhos de Silva Porto, 1894, onde esta obra terá sido exposta pela 1ª vez. Nesta exposição a obra pertencia a José Queiroz. Integra a Doação Honório de Lima (DHL), feita a favor da Câmara Municipal do Porto em 1941: Elisa Adelaide Bessa Lima, viúva de Eduardo Honório de Lima, em cumprimento da disposição do marido, celebrou, com a Câmara Municipal do Porto, a 17 de Maio de 1941, escritura de doação de 21 quadros da autoria de Silva Porto. Serve de auto de recepção dos 21 trabalhos de pintura e desenho no Museu Nacional de Soares dos Reis a carta dirigida à doadora, D. Elisa Adelaide B. C. Lima, assinada pelo director do MNSR, Dr. Vasco Valente, datada de 19 de Maio de 1941.*

*O conjunto de 21 obras que constitui a Doação Honório de Lima ficou associada ao Inventário Geral do Museu Municipal do Porto de 1938/39, cujo acervo foi depositado no Museu Nacional de Soares dos Reis em 1940/41, conforme o disposto no Decreto-Lei 27.879 de 21 de Julho de 1937.*



Silva Porto casou em 1882 com Adelaide Torres Pereira, sua noiva desde fevereiro de 1880. Morava então na Travessa do Corpo Santo, 29, 3º, em Lisboa. Na escrita de Mário Cláudio, a sua esposa “é uma senhora de boa-vontade, com o que isto implica de sentido prático e de propensão à platitudo. Mas que outra, de facto, lhe ampararia as hesitações e as dores, sem esse culto dos vestidos escuros, de decote subido, dos penteados cuidadosamente embrulhados, sobre a nuca? Suspeitamo-la pouco familiarizada, por isso, com os domínios da festa, dispondo os afazeres anuais, desde a limpeza geral, pelo ingresso da Primavera, até à confeção ordenada das compostas, uma vez entrado o Outono. E ninguém como ela, nem as filhas adolescentes, se afirmaria mais proficiente, ao cabo de tudo, no acomodar-lhe o almofadão de penas, no enxugar-lhe o orvalho da fronte, no regular-lhe a penetração da eterníssima luz ninguém estaria apto, como Dona Adelaide Torres Pereira, a concluir, depondo a escaldante pazinha de cobre, que tudo fora, em suma, uma longa e amena sabedoria.

Exposto pela primeira vez na 2ª Exposição do Grémio Artístico em 1892, este quadro logo foi adquirido por D. Angélica Pacheco de Sequeira Lopes. Mais tarde, em 1903-04, o Estado comprou-o através do Legado Valmor no leilão da Casa Liquidadora, sabendo-se ter pertencido a M. Espírito Santo Jorge.

*Cena com um tratamento muito plástico onde os volumes são criados pela mancha de cor. Num 1º plano, duas árvores esguias com algumas ramagens desenham um triângulo, motivo de equilíbrio da composição. Num 2º plano, manchas de cor sugerem o casario que se confunde com o verde e o amarelo da vegetação. A mancha de cor é quase inexistente no céu numa ambiguidade de identidade entre o reflexo amarelado da coloração da terra e o azul-cinza do céu.*



Faiança pintada a óleo

Aquarela sobre tela envernizada.

Desenho a lápis sobre papel.

Desenho de técnica mista sobre papel.

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

*Frequentando habitualmente nas horas vagas a cervejaria Leão d'Ouro, à sua volta se juntava um grupo de artistas e escritores que ficou conhecido pela designação de Grupo do Leão. Proporcionava-se deste modo o convívio entre artistas que tinham em comum o desejo de renovar os conceitos estéticos dominantes no panorama artístico português e que se propunham promover anualmente uma Exposição de Quadros Modernos. Estas exposições, organizadas “à margem” das da Sociedade Promotora de Belas Artes, decorreram regularmente de 1881 a 1888 e foram cumprindo os seus objectivos: proporcionaram aos artistas mais novos um meio de divulgar os seus trabalhos, criaram simultaneamente um novo mercado de arte e despertaram a opinião pública adormecida pela rotina da vida artística de então.*

*O novo projecto de catálogo da colecção do MNAC –Museu do Chiado, entusiasticamente acolhido pela Leya, foi estruturado em três volumes e a sua cronologia respeitou as alterações mais radicais ocorridas no âmbito das práticas artísticas durante este século e meio constituindo um indispensável guia para um conhecimento aprofundado da própria história da arte nacional de 1850 à actualidade. Este primeiro volume corresponde à segunda metade do século XIX, do advento romântico à ruptura modernista em 1911, período em que a colecção se revela como a mais representativa em Portugal.*

*Pode considerar-se que se a produção de Porto, no âmbito do Grupo do Leão, não trai nem empobrece os anos de aprendizagem, também não avança, nem poética nem tecnicamente, para além deles. Ou seja, o pintor amadurece mas não evolui, estabilizando-se num espaço afetivo e estético que controla sem novas questionações. Mas depois da extinção do Grupo do Leão, Silva Porto entra numa fatal curva descendente: os motivos repetem-se e cristalizam-se [...], o mestre tornara-se um académico mestre que perdeu a frescura da pincelada tímbrica e a paixão sincera pelo registo de impressão. Os céus confundem-se numa uniformidade azul, as figuras refugiam-se na memória escolar do desenho, as sombras tornam-se baças e pesadas; sobretudo, o género sobrepõe-se, com narrativa de casticista à solta autonomia dos motivos picturais anteriores.*

*Por um caminho esboçado a partir da base da pintura e que se desenvolve para o interior do quadro, em diagonal para a direita, avança uma figura feminina, em direcção ao observador, com saia azul, blusa branca de mangas compridas e a cabeça coberta com lenço de tom claro. Predominam em toda a composição os tons verdes das árvores e da vegetação rasteira, intercalados pelos negros dos ramos serpenteantes. Na parte superior e central do quadro, através de uma clareira na vegetação, é visível o tom de azul do céu que assim se adivinha para lá da densa vegetação.*

*Para um jovem paisagista, trocar a «falsa» luz do atelier pelo ar livre é uma mudança radical! Isto só foi tecnicamente possível a partir de 1840 quando se passou a dispor de tintas já preparadas, como nas atuais bisnagas. mas acima de tudo era preciso encontrar maneira de tornar perceptíveis os cambiantes da luz na natureza, era preciso inventar uma linguagem pictural para exprimir uma imensidão de sensações novas, tendo como único meio a cor. Os pintores estavam cada vez mais a substituir o pincel pela trincha que lhes permitia aplicar a cor em pinceladas maiores e mais vibrantes. Cada artista usava a sua própria técnica. O uso de pequenos formatos, mais fáceis de transportar, suportes de madeira ou tela, não limitava os artistas na escolha dos seus temas. Esta grande liberdade que os artistas usaram na busca de meios técnicos, diferentes formatos ou temas não era alheia ao crescente sucesso da fotografia. Com efeito, dando uma imagem mais realista da natureza, a fotografia libertou o artista dos constrangimentos da simples reprodução e permitiu-lhe elaborar uma nova linguagem plástica que tinha também em conta as noções de descontinuidade, de enquadramento e de escala ditadas pela própria fotografia.*

*Desenho, à pena, executado a tinta da china com traço muito fino. Cópia de gravura antiga. No topo da folha uma tarja contém a inscrição “Cidade de Cadiz copiada da nau Vasco da Gama”.*

*O naturalismo perdia o seu tempo histórico sem que os artistas mostrassem qualquer empenhamento em abrir-se a novas propostas. Malhoa em primeiro lugar, Columbano com maior particularidade, manterão vivo o espírito de renovação [...] mas entretanto outras figuras se anunciavam. Em primeiro lugar, Carlos Reis que, em 1895, substituiu Silva Porto como professor de Paisagem na Academia de Belas Artes de Lisboa. Será à sua volta que o culto do «paisagismo português» – eivado de ruralismo e de narrativas de género – cristalizará e, embora o sentido cenográfico da sua pintura quase nada deva a Silva Porto, ele assumir-se-á, pelos cargos oficiais e pelas iniciativas próprias, como o seu principal herdeiro e referência substitutiva para pintores de gerações seguintes, de menor importância mas de empenhada iniciativa.*

*Este pequeno quadro é um dos exemplos, entre muitos outros, do programa de Silva Porto em apropriar-se do Portugal rural como paisagem barbizonesca, de acordo com um programa naturalista poderosamente entendido, expressivo como nenhum outro pintor português. Podia ter sido pintado por Daubigny, apesar do francês preferir tardes crepusculares; no entanto, construção e técnica são as mesmas, pincelada rápida e em vírgula, definindo um horizonte pontuado por copas de árvores e arbustos que o cortam verticalmente, reflectindo-se sobre um riacho.*

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

*Alargava-se o perímetro da cidade, aumentava o número de habitantes e a importância das transações mercantis, melhoravam as condições de existência emergiam novos valores sociais, tudo porém se processava em marcha contínua e ponderada, sem sobressaltos bruscos, com a calma persistente e voluntariosa, característica do «velho burgo».*

*A rápida disseminação das teorias trazidas pelos invasores franceses e concretizadas a seguir pelo liberalismo em Portugal, modificou vincadamente o estado de coisas tradicional.*

*Como quase sempre sucede em mutações radicais, os recém empossados nos cargos de responsabilidade, fascinados por seus credos políticos e ânsia de realizações, longe de tentar aperfeiçoar e atualizar as estruturas vigentes, pretenderam criar de novo, fazendo tábua rasa do passado. De aí o termos de lastimar, entre muitas outras delapidações irreparáveis, o desaparecimento quase completo das muralhas fernandinas e de numerosos edifícios – que seriam preciosos motivo de estudo e de enlevo para naturais e visitantes –, a destruição ou extravio de boa parte das livrarias conventuais, o aniquilamento de muitas obras de arte. E assim, construções, mobiliário, trajes, concepções de vida, tudo se transformou, imitando o moderno padrão vindo do exterior.*

*O trabalho era duro e prolongava-se de sol a sol. Boa percentagem dos operários re-*

*sidia na imediata periferia da cidade, onde diariamente entrava mal despontasse a aurora, para só recolher quando a noite há muito havia caído. Outros, que moravam mais afastad, iam a casa apenas ao sábado, pela tarde já avançada, para retomarem a labuta na madrugada de segunda-feira. Durante a semana, amontoavam-se nos chamados «quartos de malta», dispondo de mais que precárias condições de higiene e quase todos concentrados no velho bairro da sé.*

*Por privilegiados eram tidos os operários fabris, que labutavam debaixo de telhas, ao abrigo das inclemências do clima, deslocando-se de «costas direitas» ao redor de máquinas e auferindo vencimentos superiores. Por isso concitavam a invejosa admiração de quantos – e era a maior parte – passavam o dia curvados, agarrados ao cabo de enxadas, pás e picaretas.*

*Pode dizer-se que a cidade conquistou à volta de 1820 e conservou por mais de seis décadas, o triplo monopólio do comércio, da finança e da indústria nacional. Efetivamente, a praça do Porto era a preferida para os negócios de vulto. A quase totalidade dos bancos e das companhias de seguros tinham aqui as suas sedes e em Lisboa meras filiais; as lojas e armazéns, por seu aspeto e sortido, suportavam sem desprimor conforto com os de centros bem mais importantes; permanentemente erguiam-se chaminés que, se enegreciam o céu com fumo espesso, atestavam o adiantamento e a operosidade das fábricas locais. Numa palavra, a rua dos Inglese, em*

torno da qual girava toda a atividade comercial, era como que o coração económico do país, cujas pulsações imediatamente se repercutiam na capital e no estrangeiro. E os reflexos dessa situação privilegiada projetavam-se benéficamente em todas as camadas da população.

Em consequência de relações pessoais estabelecidas durante a emigração liberal, do número e prestígio dos membros da colónia inglesa e do montante dos seus negócios – o do vinho do Porto estava praticamente nas suas mãos –, a influência da Grã-Bretanha evidenciou-se fortemente. Bastará recordar que os Barões de Forrester, de Sndeman, da Rueda e da Serra da Estrela, todos eles chefes de importantes firmas que comerciavam em vinho generoso, mereceram da Coroa Portuguesa os seus títulos nobiliárquicos.

À semelhança dos usos nórdicos, multiplicaram-se nas residências portuenses os fogões de sala de ferro fundido, com guardanhões de mármore ou de lousa

Os criados perticulares trocaram as antigas librés pela casaca de corte londrino e as equipagens de bom tom passaram a ser importadas do Reino-Unido ou copiadas de modelos vindos de ali.

Na maioria das casas burguesas deparava-se com mobílias, pratas e loiças oriundas de Inglaterra ou mesmo de França, que já então detinha o guião das modas femininas.

Trecho de paisagem com queda de água e denso arvoredado que preenche toda a superfície do quadro deixando uma pequena parcela de céu à vista no lado direito superior. Num plano intermédio, a composição é atravessada por uma ponte pedonal de madeira onde passa uma figura de homem, vestido de branco, que caminha da esquerda para a direita.

O título proposto na exposição de 1993 baseia-se na descrição do motivo que se identifica com uma obra exposta em 1887 na “Exposição d’ Arte”, no Porto. Integra a Doação Honório de Lima (DHL), feita a favor da Câmara Municipal do Porto em 1941: Elisa Adelaide Bessa Lima, viúva de Eduardo Honório de Lima, em cumprimento da disposição do marido, celebrou, com a Câmara Municipal do Porto, a 17 de Maio de 1941, escritura de doação de 21 quadros da autoria de Silva Porto.

Serve de auto de recepção dos 21 trabalhos de pintura e desenho no Museu Nacional de Soares dos Reis a carta dirigida à doadora, D. Elisa Adelaide B. C. Lima, assinada pelo director do MNSR, Dr. Vasco Valente, data-da de 19 de Maio de 1941.

O conjunto de 21 obras que constitui a Doação Honório de Lima ficou associada ao Inventário Geral do Museu Municipal do Porto de 1938/39, cujo acervo foi depositado no Museu Nacional de Soares dos Reis em 1940/41, conforme o disposto no Decreto-Lei 27.879 de 21 de Julho de 1937.

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

*Caetano Alberto da Silva, gravador e proprietário da revista) escreve no O Occidente n.º 288 de 21 Dezembro de 1886.*

*Na actual exposição aberta, onde cento e tantos quadros revela a actividade e o talento de um grupo de artistas, lá avulta Silva Porto com um bom quinhão d'esses quadros, e lá sobressahe uma esplendida tella A volta do mercado o mais bello quadro de costumes portuguezes, que nos sorri sob este brilhante sol do Occidente, à nossa alma de peninsulares.*

*Num caminho no eixo do qual se coloca o pintor e o espectador, e que define as linhas e o ponte de fuga, sublinhados ainda pela vegetação de piteiras, um grupo ocupando a parte central de toda a composição avança lentamente (os burros vêm carregados) na direcção do espectador.*

*À frente duas mulheres montadas em burros, protegem-se com sombrinhas de cor azul e vermelha, que dirigem de imediato o olhar do espectador. Três outras figuras caminham atrás, montadas em animais e uma quarta figura com um bastão caminha a pé. A composição é dividida horizontalmente por um céu brilhantemente azul que contrasta com amarelo ocre da terra batida do caminho onde as sombras indiciam a intensidade da luz do sol.*

*Também quatro anos mais tarde, Manoel M. Rodrigues (1847-1899), jornalista e escritor, e um dos fundadores em 1890*

*da Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, na sua crónica habitual n' O Occidente n.º 410, sobre a exposição de Belas Artes desse ano realizada no Ateneu Comercial do Porto, escreve sobre o quadro agora intitulado-o de Saloias:*

*Silva Porto expoz cinco quadros. Para nós, o mais notavel, é o que se intitula "Saloias". Duas mulheres, cavalgando dois burros, seguem por uma estrada, sob as ardencias de um sol abrazador, do qual se abrigam debaixo de guarda-sóes. Que formoso ar aquelle ! Como se sente o sol dardejando sobre o pavimento poierento da estrada e filtrando-se atravez do panno encarnado e azul dos guarda-sóes, cujas manchas põem e mais interessante nota no conjunto da scena ! Depois, que movimento e que alegria de tons, n'aquella claridade ampla do ar livre !*

*O quadro mostra um campo não cultivado onde ao centro, duas figuras femininas, que pelo vestuário se vê serem camponesas, uma curvada apanha galhos de madeira enquanto a outra os transporta caminhando. Ao fundo, sob um céu e uma luz de fim de tarde, uma suave colina com alguns pinheiros. O ponto de vista do pintor é algo elevado sendo a composição conformada como uma perspectiva ligeiramente aérea.*

*O quadro mostra um campo não cultivado onde ao centro, duas figuras femininas, que pelo vestuário se vê serem camponesas, uma curvada apanha galhos de madeira enquanto a outra os transporta caminhando. Ao fundo, sob um céu e uma luz de fim*



*de tarde, uma suave colina com alguns pinheiros. O ponto de vista do pintor é algo elevado sendo a composição conformada como uma perspectiva ligeiramente aérea.*

*O quadro A Charneca de Belasé motivo de referência, a propósito da Exposição da Sociedade Promotora de Bellas Artes, no O Occidente de Maio de 1880, acompanhado por um desenho de página inteira do próprio Silva Porto. Os quadros do sr. Silva Porto, que ainda não ha muito concluiu os seus estudos em Paris, constituem o maior incentivo à curiosidade publica, justificando a reputação que o seu auctor soube adquirir nas escolas de França e da Itália. O sr. Silva Porto é o que se pode chamar – um artista sério.*

*Dotado d'um estylo largo e firme, inteiramente isempto de convencionalismos, sabe modificar a sua maneira conforme o assumpto que trata. A sua pintura sempre sincera adapta-se perfeitamente à paisagem peninsular; paisagem terrível em que as relações da perspectiva aerea quasi que contradizem as verdades mathematicas da perspectiva linear.*

*O publico tem acolhido com sympathia os quadros do sr. Porto e entende-os melhor do que era de esperar, o que até certo ponto é um symptoma magnífico para a nova evolução artistica. O quadro que a nossa gravura hoje reproduz, segundo um desenho do próprio auctor, é notavel pelo sentimento da côr e de verdade local, e bello na sua simplicidade, como outros do sr. Silva Porto que sucessivamente iremos re-*

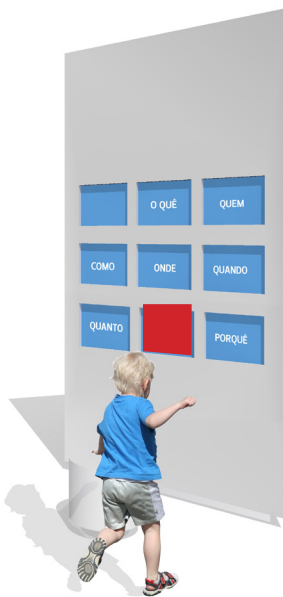
*produzindo. Das pinturas que foram estudadas, só algumas apresentaram sinais de desenho prévio: As observações à radiação infravermelha, por meio de reflectografia, revelaram a existência de desenho subjacente apenas num reduzido número de pinturas.*

*Entre os quadros que compõem a amostra básica foi detectado desenho nos seguintes: Duas Árvores, do período de estadia em Itália, onde foi feito para marcar as árvores, a linha do horizonte e certos pormenores da vegetação; Macieiras em Flor, da última fase do seu estágio em França, no qual é mesmo visível à vista desarmada e corresponde a ramos que o artista acabou por abandonar; e No Areinho, Douro, da primeira metade da década de 80, onde faz a marcação do reticulado da cobertura do barco mas que o pintor parece também ter abandonado.*

*Salvo raras excepções, as pinturas que foram também observadas por reflectografia de infravermelho, tendo-se detectado desenho subjacente nas seguintes: Costume de Capri, de Itália, onde existe abundantemente quer na face quer no pescoço da rapariga, nomeadamente nas zonas de sombra; San Constanzo, Capri, onde marca a linha do horizonte; Margens do Nabão, de 1886, onde traçada as linhas de separação entre as casas e a rua e entre esta e o rio, as quais em grande parte se afastam daquilo que actualmente é visível; e Paisagem Rural com Casario, da última fase de actividade do pintor, onde define a linha do horizonte e o perfil de algumas das casas.*

Monitor #9

### Perguntas do museu



Quando nasceu o autor?  
Quando foi pintado o quadro *Cebolas*?  
Quando foi oferecido o quadro ao museu?  
Quando ingressou Silva Porto na Academia Portuense?  
Quando se começou a desenhar modelo feminino na Academia?  
Quando casou Silva Porto?  
Quando concluía um quadro Silva Porto voltava a pintá-lo?  
Quando saiu o pintor de Portugal?  
Quando regressou?  
Quando vendeu o seu primeiro quadro?  
Quando Silva Porto pintava começava pelo desenho preparatório?  
Quando foi fundado o Grupo do Leão?  
Quando foi fundado o Grémio Artístico?  
Quando começou a decadência?  
Quando morreu Silva Porto?  
Quando foi realizado o leilão das suas obras?  
Quando foi constituída a sociedade Silva Porto?  
Quando foi estudada a obra de Silva Porto?  
Desde quando se usa tela na pintura?  
Quando começaram a ser comercializadas tintas em tubo?  
Quando apareceu o cinema em Portugal?  
Quando foi introduzido o naturalismo na literatura nacional?  
...

### Perguntas do visitante

Quando é que o autor aprendeu a técnica da pintura a óleo?  
Quando é que a pintura foi terminada?  
Quando foram expostas as cebolas?  
Quando foi comprada a pintura?  
...

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

Das pinturas que foram estudadas, só algumas apresentaram sinais de desenho prévio: *As observações à radiação infravermelha, por meio de reflectografia, revelaram a existência de desenho subjacente apenas num reduzido número de pinturas. Entre os quadros que compõem a amostra básica foi detectado desenho nos seguintes: Duas Árvores, do período de estadia em Itália, onde foi feito para marcar as árvores, a linha do horizonte e certos pormenores da vegetação; Macieiras em Flor, da última fase do seu estágio em França, no qual é mesmo visível à vista desarmada e corresponde a ramos que o artista acabou por abandonar; e No Areinho, Douro, da primeira metade da década de 80, onde faz a marcação do reticulado da cobertura do barco mas que o pintor parece também ter abandonado. Salvo raras excepções, as pinturas que foram também observadas por reflectografia de infravermelho, tendo-se detectado desenho subjacente nas seguintes:*

*Costume de Capri, de Itália, onde existe abundantemente quer na face quer no pescoço da rapariga, nomeadamente nas zonas de sombra; San Constanzo, Capri, onde marca a linha do horizonte; Margens do Nabão, de 1886, onde traçada as linhas de separação entre as casas e a rua e entre esta e o rio, as quais em grande parte se afastam daquilo que actualmente é visível; e Paisagem Rural com Casario, da última fase de actividade do pintor, onde define a linha do horizonte e o perfil de algumas das casas.*

Silva Porto nasceu em 11 de novembro de 1850 e morreu em 1 de junho de 1893

O quadro foi pintado entre 1870 e 1873

*É interessante notar que, no decurso dos estudos que temos vindo a realizar sobre a pintura de Silva Porto, deparámos com um caso — Lavadeira, Tapada da Ajuda —, aliás, já detectado por Varela Aldemira, em que o artista efectuou alterações, mas agora repintando um quadro que já havia exposto em 1880.*

1850

Alexandre Herculano, *Eu e o Clero; Lendas e Narrativas*

1863

G. Verdi, *La Traviata*

J. Kowles , *Palácio Monserrate, Sinta* (– 1865) C. Colson, *Projetos para a instalação da Câmara dos Pares no extinto Convento de S. Bento, Lisboa*  
*Fundação da Associação dos Arquitetos Civis (Presidente: J. Possidónio da Silva)*

1865

Tolstoi, *Guerra e Paz; Wagner, Tristão e Isol-*

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

*da; Manet, Olympia; Pissaro expõe no Salon*

*Antero de Quental, Odes Modernas; Bom Senso e Bom Gosto*

*T. Dillen Jones, Palácio de Cristal, Porto*  
*Conde de Samodães, Subinspetor da Academia Portuense de Belas Artes (– 1910)*  
*Fundação do Diário de Notícias*

1873

*Zola, O Ventre de Paris*  
*Rimbaud, Une Saison en Enfer*

*Inauguração do Jardim Botânico de Lisboa*  
*Veríssimo Costa e Calmels, Arco da Rua Augusta, Lisboa*

1874

*1ª Exposição do Grupo Impressionista no atelier de Nadar, Paris*  
*Manet, Renoir e Monet pintam juntos em Argenteuil*

*Soares dos Reis, O Desterrado; Início da coleção Daupias, Lisboa; Frederico Ressano Garcia ingressa na Repartição Técnica da GML*

1875

*Morreram Corot e Millet (Exposições póstumas em Paris)*

1876

*2ª Exposição do Grupo Impressionista, Paris*  
*No Salon, com cerca de 2000 peças, P. Cézanne é recusado; representação de*

*Gauguin*

*João de Deus, Cartilha Maternal*  
*G. Eiffel, Ponte D. Maria Pia, Porto*  
*Soares dos Reis, Conde de Ferreira*

1877

*3ª Exposição do Grupo Impressionista, Paris*

*H. Capelo e R. Ivens, Viagem de Angola a Moçambique*  
*A. T. Fonseca, Projeto de Monumento aos Restauradores, Lisboa*

1878

*Exposição Universal de Paris*  
*Exposição da Escola de Barbizon na Galeria Durand–Ruel*

*1ª experiência de iluminação elétrica em Lisboa*  
*Eça de Queiroz, O Primo Basílio*  
*O Ocidente (–1915)*  
*Participação de Portugal na Exposição Universal de Paris (M.A. Lupi responsável pelo setor artístico)*

1879

*Dostoievski, Os Irmãos Karamazov*  
*Ibsen, A Casa da Boneca*  
*4ª Exposição do Grupo Impressionista, Paris*

*Oliveira Martins, História de Portugal*  
*Camilo Castelo Branco, Eusébio Macário*  
*Inauguração da Av. Da Liberdade, Lisboa*

1880

Zola, *Nana*

5ª Exposição do Grupo Impressionista, Paris

Celebrações do Centenário da morte de Camões

1881

6ª Exposição do Grupo Impressionista, Paris (participação de Gauguin)

Oliveira Martins, *Portugal Contemporâneo*  
Columbano Bordalo Pinheiro, *bolseiro em Paris* (–1883)

1882

Retrospectiva de Courbet na Escola de Belas Artes, Paris

7ª Exposição do Grupo Impressionista, Paris

Fundação da Sociedade Martins Sarmento, Guimarães

Celebrações do Centenário da Morte do Marquês de Pombal

Henrique Pousão, *Cecília; Casas Brancas de Capri*

Columbano B. Pinheiro, *Soirée chez lui.*

1883

Nietzsche, *Assim falara Zarathoustra*

Durand–Ruel expõe Os Impressionistas em Boston, Roterdão e Berlim

Exposição de Estampas Japonesas, Paris

Camilo Castelo Branco, *A Brasileira de Pra-*

*zins*

António Ramalho, *Chez mon voisin*

1884

Retrospectiva de Manet na Escola de Belas Artes, Paris

Sociedade dos XX, Bruxelas

Salão dos Independentes, Paris, fundado por Redon, Signac e Seurat

Inauguração do Museu Nacional na R. das Janelas Verdes, Lisboa

1885

Seurat, *Estudos para À la grande Jatte*

J. Vasconcelos, *Da Arquitetura Manuelina*

Inauguração de Mercado da Praça da Ribeira, Lisboa

Columbano B. Pinheiro, *O Grupo do Leão*

1886

Eastman, *Aparelho de Cinema portátil*

Moréas, *Manifesto do Simbolismo*

Última Exposição do Grupo Impressionista, Paris

O Livro de Cesário Verde

J. Luís Monteiro, *Estação* (– 1887)

A Ilustração, Paris (– 1891)

E. Condeixa, *D. João II ante o cadáver de seu filho*

1887

Telefone Automático

Mallarmé, *Poesias*

Gauguin parte para a Martinica

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

*Eça de Queirós, A Relíquia*  
*Chegada a Portugal de Bigaglia, Korrodi,*  
*lanz, Battistini no âmbito da reforma do*  
*ensino Industrial Artístico*

1888

*Bonnard, Vuillard, M. Denis e Sérusier fre-*  
*quentam a Academia Julian*  
*Aprovação pelas Cortes do projeto urbanís-*  
*tico das Avenidas Novas, Lisboa*  
*Eça de Queirós, Os Maias*  
*Grupo Vencidos da Vida*

1889

*Exposição Universal de Paris*  
*G. Eiffel, Torre Eiffel*  
*Monet organiza subscrição para a entrada*  
*de Olympia de Manet no Museu do Louvre*  
*Fialho de Almeida, Os Gatos (1892)*  
*Seyring e Bartissol, Projeto de Ponte Sobre*  
*o Tejo*

1890

*O. Wilde, O Retrato de Dorian Gray*  
*Monet, série Meules*  
*Ultimato Inglês*  
*J. Luís Monteiro, Avenida Palace, Lisboa (-*  
*1892)*  
*A. J. Dias da Silva, Praça de Touros, Lisboa*

1891

*1º Cartaz de Toulouse – Lautrec (Moulin-*  
*-Rouge)*  
*Revolução Republicana (31 de Janeiro)*  
*Oliveira Martins, Os filhos de D. João I*

*Veloso Salgado, Amor e Psique*

1892

*1ª Exposição de Munch em Berlim*  
*Exposições dos Nabis, Paris*  
*António Nobre, Sá*  
*Guerra Junqueiro, Os Simples*  
*Costa Mota, Projeto de Monumento a Afon-*  
*so de Albuquerque (-1901)*

1893

*Hildebrand, Le Problème de la Forme dans*  
*l'Art Figuratif*  
*Manet, série Cathédrales de Rouen*  
*Matisse e Rouault estudam no atelier de G.*  
*Moreau*  
*Fundação do Museu Etnográfico J. Leite de*  
*Vasconcelos*  
*Início do restauro da Sé de Coimbra (dir. A.*  
*A. Gonçalves)*

*Monograma com as iniciais do pintor Silva*  
*Porto “AP” (António Porto) executadas a*  
*tinta da china sobre risco de lápis azul. As*  
*letras estão decoradas com motivos vege-*  
*talistas.*

*Monograma com o nome de “Adelina”*  
*(irmã do artista), desenhado à pena com*  
*tinta da china preta e decorado com moti-*  
*vos vegetalistas.*

*Letras desenhadas e decoradas a tinta*  
*azul/rosa formando o nome “Adelina”.*



*Trecho de canal ladeado de casario. Na base da composição está representada a água que se estende pelo canal, entre as casas, onde flutuam dois barcos. O casario preenche, em toda a altura do quadro, as faixas laterais direita e esquerda e a sua escala vai-se reduzindo com a progressão dos planos e marcação da perspectiva.*

*A redução de escala deixa a abertura para a representação do céu onde se destaca uma torre elevada, localizada quase ao centro, na metade esquerda da composição.*

*Em 1894, esta obra pertencia a Elyseu Mendes e, posteriormente, integrou a colecção de Alberto Villares.*

*Faz parte do Legado de Berta Pinto dos Santos Villares, feito a favor do Museu Nacional de Soares dos Reis, em 1962: “Deixo e lego ao Museu Nacional de Soares dos Reis, desta cidade, todos os meus quadros a óleo, aquarelas, desenhos, pastas com águas fortes e gravuras, assim como o retrato a óleo do meu marido que, em vida, tanto amou a Arte e a Ciência”.*

*A obra foi tendo designações distintas nas várias exposições em que participou: em 1894, na exposição “Trabalhos de Silva Porto”, Lisboa, EBAL, n.º 39, é mencionada com a designação: “Canal”; em 1934, na exposição “Homenagens Citadinas a Silva Porto”, Porto, n.º 12 é mencionada com a designação “Veneza”; no Inventário do MNSR tem a designação: “Canal”.*

*Paisagem fluvial com representação de barcos num rio enquadrado por margens pouco elevadas e um amplo céu. No primeiro plano da composição, em grande escala, uma embarcação que avança no sentido do observador, em diagonal, da esquerda para direita, ocupa a quarta parte inferior direita do quadro.*

*Sob o toldo do barco, sentada e representada de frente, uma senhora elegante vestida de preto e com chapéu na cabeça adornado de penas vermelhas (possível retrato de Adelaide Silva Porto, mulher do pintor); a outra figura feminina que é transportada no mesmo barco, posicionada na parte traseira, segura os remos e está representada de pé, com o corpo ligeiramente inclinado para a frente, simulando o movimento esforçado de remar. A meia distância, junto à margem oposta, são ainda representados vários barcos entre varas verticais espetadas na praia. A margem, cuja representação atravessa o quadro em toda a sua largura, é ligeiramente mais elevada do lado direito onde, pontuada por árvores de contorno indefnido, delimita a linha de horizonte.*

*A longa distância, à esquerda, é esboçada uma colina que faz a passagem para a representação do céu: uma faixa de cromatismo homogéneo que ocupa praticamente toda a metade superior do quadro. Esta pintura faz parte de um conjunto de obras em que o pintor escolheu como motivo os barcos de Avintes, o rio Douro e as suas margens.*

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

*Numa cervejaria de Lisboa (o Leão D' Ouro) constitui-se em 1881 o "Grupo do Leão" (1881-1889). A sua primeira exposição realiza-se ainda em 1881 na antiga sede da Sociedade AModernos", e o grupo exporá sucessivamente até 89, ano em que se dissolve. Fialho de Almeida (1857-1911) escreve no prefácio ao livro de Ribeiro Arthur, ARTE - Artistas Contemporâneos, de 1896:*

*O grupo chamou-se do Leão por causa de um café da rua do Príncipe, onde às noites iam cavaquear e beber cerveja, artistas nelle incorporados, e o seu advento nas exposições do Commercio de Portugal é trepidação de um hausto novo na maneira portugueza de pintar." O Grupo foi constituído por António Ramalho, João Vaz, José Malhoa, Cesário Verde, Columbano e Rafael Bordalo Pinheiro.*

*Paisagem com arvoredos e uma figura. Por um caminho esboçado a partir da base da pintura e que se desenvolve para o interior do quadro, em diagonal para a direita, avança uma figura feminina, em direcção ao observador, com saia azul, até aos pés, blusa branca de mangas compridas e a cabeça coberta com lenço de tom claro. Predominam em toda a composição os tons verdes das árvores e da vegetação rasteira, intercalados pelos negros dos ramos serpenteantes. Na parte superior e central do quadro, através de uma clareira na vegetação, é visível o tom de azul do céu que assim se adivinha para lá da densa vegetação.*

*No ano de 1890 formaliza-se a constituição da sociedade tendo como presidente da Assembleia Ramalho Ortigão (1836-1915) e como presidente da Direcção Silva Porto (1850-1893).*

*O Grémio Artístico instalou-se na rua de S. Roque tendo iniciado as suas exposições em 1891. Nos últimos dois anos do século o Grémio Artístico, atravessando uma profunda crise, inicia negociações com a "velha" Sociedade Promotora no sentido de uma fusão, o que veio a acontecer em 1901 dando origem à Sociedade Nacional de Belas Artes.*

*Se para muitas das pinturas de Silva Porto é possível estabelecer a sua seriação no tempo com relativa facilidade e razoável rigor, seja considerando a data que o artista adicionou, o que depois de 1874 só fez em casos excepcionais, seja recorrendo aos catálogos das exposições realizadas durante a sua vida, para algumas delas isso torna-se impossível, em virtude de muitas não terem sido expostas e de, nos casos em que foram, ser difícil achar a sua correspondência com as obras catalogadas, dificuldade esta que se deve, por um lado, à ausência nalguns desses catálogos das dimensões de tais obras e, por outro lado, ao facto de não raramente Silva Porto ter pintado os mesmos motivos mais do que uma vez e, nalguns casos, em momentos diferentes.*

*As últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX testemunharam uma forte mudança de paradigma (e um dilema) quer no campo das artes visuais quer no universo da produção literária: abandonar o vocabulário realista ou criar novos parâmetros de linguagem que pudessem alterar os padrões estéticos.*

*Em Portugal, o clima de mudança e acentuado pelo contexto político, reforçando o sentimento de decadência que já grassava internacionalmente. Esta instabilidade conhece uma reacção mais assertiva na literatura do que nas artes.*

*Enquanto as tendências literárias se sucediam com maior intensidade, nas academias de Belas-Artes o ensino estagnara, preso a um paisagismo naturalista, bucólico e pitoresco. Parecendo digno de bilhete-postal, na realidade as representações artísticas mais comuns do virar do século mostravam um Portugal impregnado de nacionalismo, mas sem capacidade de se afirmar.*

*Silva Porto casou em 1882 com Adelaide Torres Pereira, sua noiva desde fevereiro de 1880.*

*Segundo indicação inscrita em papel colado no verso, esta obra é um “Esboço feito em Roma por António Carvalho da Silva Porto”.*

*Logo em 1900, constituía-se a Sociedade Silva Porto com António Saúde, Falcão Trigoso e Alves Cardoso, a que se juntaram Armando Lucena, Frederico Ayres e José Campas. O seu objetivo era desenvolver o ensino de paisagem, facultando aos alunos excursões «pelo campo» e, neste propósito, o nome de Silva Porto representava a memória mítica de quem o entendia não pelo significado de renovação pictórica que tivera mas como o inventor da celebração em pintura das paisagens e do casticismo ruralista português.*

*Em 1911, em pleno funcionamento da SNBA [Sociedade Nacional de Belas Artes], e quando o modernismo finalmente eclodia como expressão autónoma e com iniciativas próprias, a Sociedade Silva Porto transmutava-se em Grupo Ar Livre. Os fundadores eram os mesmos, mais Carlos Reis, Jaime Verde, Ezequiel Pereira e Júlio Ramos, e, apesar do desaparecimento do nome Silva Porto, ele continuava a ser a referência fácil destes pintores que haviam sido seus discípulos.*

*Era já de resistência, a postura do Grupo, nesses anos órficos e futuristas de Lisboa em que a arte moderna se anunciava nas exposições de Amadeo, Viana e Almada, e por isso eles foram, pela primeira vez, confrontados com uma oposição hostil que, depreciativamente, os apelidou de «botas de elástico», epíteto que ficaria para a História*

**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

Como qualquer estudante da Academia, Silva Porto realizou exercícios de desenho representando os diversos temas em prática na tradição académica.

*Uns de manufatura acadêmica, cintados pelas regras de rigor da observação e da descrição, no entendimento das formas de arquitetura e das projeções geométricas; outros no detalhe anatómico: estudos de mão e braço, de olhos, de pés, de perfis, do rosto, aos quais se somam os desenhos de academia (modelo) evidenciando-se a modelação do corpo de poses obrigadas para se aprender.*

*O que resta são os desenhos livres, esboços de fragmentos de paisagem: árvores, la-deiras, charnecas e mais árvores. Estudos de figuras rurais no campo ou junto a em-barcações no mar.*

## A obra de Silva Porto está dispersa por diversos museus e casas-Museu:

**Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado.**

Sociedade Nacional de Belas Artes.

**Museu de Grão-Vasco.**

**Museu José Malhoa.**

Museu Nacional de Soares dos Reis.

Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

## Casa-museu dos Patudos.

**Casa –museu Dr Anastácio Gonçalves.**

*O desenho do corpo e do gesto na coleção da sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA). Representações do corpo na ciência e na arte de Cristina Tavares.*

Cerca de seis meses após o falecimento de Silva Porto, no dia 1 de junho de 1893, sua esposa, Adelaide Torres Pereira, realizou um leilão da sua obra, no qual vendeu grande parte das peças.

[illegible]

Só em 1880, já Silva Porto tinha regressado de Paris e residia em Lisboa, a Academia Portuense passou a dispor de modelo feminino, *sendo esta a razão mais provável do exíguo número de desenhos de nu feminino conservados no Museu [da FBAUP], quase todos provenientes das remessas enviadas do estrangeiro pelos bolseiros.*

*A colecção de pintura portuguesa reunida pelo Dr. Anastácio Gonçalves compreende óleos, aquarelas e desenhos dos séculos XIX e XX num percurso pela temática da paisagem, do retrato e da pintura de costumes.*

*Inicia-se com o núcleo do Romantismo com diversos pintores de referência, verdadeiros marcos da história da pintura nacional, tais como Tomás da Anunciação, Vieira Portuense, Miguel A. Lupi e Alfredo Keil. Contudo, a sensibilidade e os pressupostos estéticos vão-se transformando a partir de meados do século XIX e novas experiências se vislumbram em redor de dois pintores, Marques de Oliveira e Silva Porto no anúncio do Naturalismo. Tem um importante núcleo de obras de Silva Porto, adquiridas pelo Dr. Anastácio Gonçalves, e actualmente expostas no atelier da Casa-Museu.*

*Neste percurso de meio século, a pintura portuguesa reclama para si o registo directo do motivo ao ar-livre e revela, simultaneamente, o gosto pela paisagem rural e pelas cenas de interiores urbanos representados nesta colecção tanto pela luminosidade de Malhoa ou de João Vaz como pelo intimismo de Columbano. A valorização da observação da realidade abre igualmente novos desafios à aquarela na sua capacidade em fixar rapidamente o real como deixam perceber algumas das obras expostas e pertencentes à colecção.*

A Casa-Museu Anastácio Gonçalves constituiu um núcleo intitulado “Espólio Silva Porto” adquirido, em 1986, à neta do pintor Silva Porto, Dora Silva Porto.

Pião, em miniatura, em osso e bico em metal, executado por Silva Porto, quando criança (?).

Cruz em miniatura para pendurar, executada em osso por Silva Porto, durante a sua infância.



Pequena canoa feita em casca de pinhão por Silva Porto, quando criança.

Pequeno apito em osso feito por Silva Porto, em criança.

Ovo perfurado feito de matéria orgânica.



**exemplos.** a partir do quadro *Cebolas*

*A palavra «tela» não se refere a nenhum material específico no campo dos têxteis, mas aplica-se a numerosos tecidos de fibra relativamente grossa e trama apertada (lonas) como os que se usam para velas, toldos, etc. Na pintura, o termo «tela» indica uma tela impressa, pronta a usar; também pode usar-se para designar um quadro a óleo. Segundo a lenda, as telas de linho esticadas em bastidores de madeira começaram a ser usadas para pintar temas religiosos que deviam ser levadas pelas ruas em procissão, especialmente em Itália. Porém, já na antiguidade se usavam telas como suporte para pintura, e era um material logicamente a considerar quando se introduziu a pintura a óleo.*

*A Escola de Belas Artes manteve-se ativa, embora com o estatuto de organismo autónomo. A organização interna passou a observar, em traços gerais, a da Escola Académica, que datada de 1881. O ensino repartiu-se por dez cadeiras, constituídas por vários módulos, e por Cursos Especiais.*

Em 1840, as seringas de vidro são introduzidas como recipientes de tinta. William Winsor introduz seringas de vidro para substituir bexigas como recipientes de cores de óleo.

Em 1842 William Winsor patenteia o primeiro mecanismo de tampa de rosca para tubos de metal dobráveis que vem a ser o contentor padrão para a tinta.

Em 1881 foi formada a Winsor & Newton Limited Company

Poucos meses antes da sua morte, Newton Henry vendeu o negócio para a empresa recém-constituída de Winsor & Newton Ltd incluindo membros de ambas as famílias entre os accionistas. Os Newtons foram empregados até o final dos anos 1970.

Em 1892 foi editada *A composição e Permanência das cores dos Artistas* pela primeira vez. Dedicada a criar os pigmentos mais estáveis e permanentes Winsor & Newton foram os primeiros a publicar sobre a composição e a permanência das suas cores.





*Representa uma natureza-morta, onde o autor usou, predominantemente, os tons acastanhados e avermelhados.*

*Com esta obra o autor pretendeu transmitir-nos uma reflexão sobre a natureza simples das coisas. Traduz também a vitalidade de uma pintura de intensa vibração lumínica.*

*Ao centro da composição são visíveis três cebolas sobre uma mesa (?). Parecem ser cebolas já apanhadas há algum tempo por causa das cascas de cor acastanhada e avermelhada. São iluminadas por uma luz que incide sobre elas da esquerda para a direita e de cima para baixo.*

*Esta pintura foi incorporada através de doação pelo ilustre vinhaense Dr. Antonio Augusto Fernandes e sua esposa D. Branca Barahona Fernandes após visita ao Museu Regional do Abade de Baçal.*

*Sabemos, por informação documental, que este quadro foi ofertado ao Museu por António Augusto Fernandes, natural de Vinhais, capitão de mar e guerra, médico, reformado, e sua esposa D. Branca Barahona Fernandes, natural de Lisboa, e julgamos que a oferta ocorreu sob a direção de Raul Teixeira, não aparecendo ainda no inventário de 1945 mas sendo referida já no de 1964, sendo nossa convicção que a oferta terá ocorrido entre 1945 e 1956 pois o texto do documento, ainda que dactilografado, é da autoria certa de Raul Teixeira.*

*Pelo ilustre vinhaense Snr. Dr. António Augusto Fernandes, capitão de mar e guerra, médico, reformado, e sua Exm.<sup>a</sup> Senhora D. Branca Barahona Fernandes, após a visita que fizeram ao Museu Regional do Abade de Baçal no dia 13 do corrente, foi generosa e bizarramente oferecido a este estabelecimento uma preciosa natureza morta, 'Cebolas', da autoria do insigne Artista Silva Porto. No Museu ainda não havia a representação do glorioso Mestre.*

*Actos como este registam-se, sem que seja necessário encarecer o significado de tão valiosa oferta, com que brilhantemente fica enriquecida a galeria de pintura portuguesa contemporânea do Museu de Bragança.*

*Prova final de pensionista, realizada em Paris, apresentada à Academia Portuense de Belas Artes. Pertence ao Fundo Antigo do Museu: o antigo Museu Portuense, criado em 1833, passa a ser tutelado por uma Comissão de professores da Academia de Belas Artes do Porto, a partir de 1839, e as duas instituições passaram a partilhar o mesmo espaço e tutela.*

*Em 1932 é feita a partilha do acervo existente pelas duas instituições, o Museu Soares dos Reis (antigo Museu Portuense) e Escola de Belas Artes (antiga Academia): dessa divisão foi registada uma "Relação dos objectos existentes no Museu Soares dos Reis pertencentes ao Estado", datada de 1 de Novembro de 1932.*



## CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE O PROJETO

Creemos ter mostrado de forma ilustrativa as características e potencialidades da interface que nos propusemos desenvolver. Parece-nos que esta forma de abordagem dos artefactos abre possibilidades de diálogo, não só na relação entre artefactos e públicos mas também entre os produtores, museus e investigadores.

De que maneira? Vejamos algumas vantagens:

Primeiro, em relação ao processo mecânico de mediação. A disponibilização tripartida do artefacto aos visitantes amplia os meios de ação, e por isso, potencia as formas de relação. Senão vejamos: desde logo, a divisão a priori dos três planos oferece a oportunidade de enfatizar a relação dos visitantes com qualquer um deles, excluindo os demais. Não sendo esta relação sujeita a quaisquer instruções redutoras da livre circulação e livre usufruto de qualquer um dos planos de comunicação, sai daqui beneficiada a polivalência de todos eles. Vejamos individualmente:

a) Através do contacto isolado com o artefacto (no primeiro painel), os visitantes podem prescindir de quaisquer informações, de qualquer contextualização; b) Através dos cinco sentidos (no segundo painel), os visitantes podem aceder, sem quaisquer constrangimentos a experiências que não dependem do seu grau de domínio de informação ou de conceitos estritamente relacionados com o artefacto e o seu contexto cultural; c) Através da pesquisa por interrogações (terceiro painel) e da possibilidade de particularizar as perguntas quer no conteúdo quer na redação, os visitantes podem facilmente apropriar-se dos meios propostos.

O facto de uma determinada informação poder ser ativada por diferentes interrogações parece-nos ser vantajoso: em termos concetuais, abre-se e alarga-se o ambiente dialógico deste processo; em termos práticos, faculta-se a utilização simultânea dos ecrãs por diferentes utilizadores.

Esta organização de conteúdos mediadores da relação entre os visitantes e os artefactos assumem um carácter processual e aberto. No que respeita aos conteúdos, para além de elementos construídos de novo, esta interface absorve informação preexistente de forma imediata ou após revisão, tendo em vista a sua melhor adequação

ao suporte informativo das interfaces. Em termos de carga de informação, admite pontos de partida «mínimos», sendo a reunião dos dados de partida o início de um trabalho em progresso, mediante ciclos de atualização a determinar consoante a disponibilidade de meios técnicos e humanos.

O funcionamento das interfaces, assente principalmente no suporte digital, beneficia, por um lado, de maior agilização na gestão de conteúdos, permitindo introduzir e alterar a informação com rapidez e, por outro lado, permite manter o espaço da exposição mais disponível para a circulação dos visitantes, sem necessidade de estipular à partida modos de procedimento e, logo sem formatar a experiência que pretendemos aberta.

Estamos convictos que a manutenção do espaço nestes termos beneficiará a partilha numa dinâmica que cremos ter utilidade na interação e participação dos visitantes (individualmente, em grupo, em família). Para além do conhecimento imediatamente construído com base na compilação dos dados, este exercício poderá, mediante o cruzamento de informações e a reflexão que daí decorre, fomentar o debate e novas soluções.

Por outras palavras, abrindo a gama de informações, diversificando as vozes, aumentando o diálogo, cruzando mais dados, criam-se novas condições de mediação e entendimento dos artefactos. E a formulação de perguntas poderá levar ao questionamento de dados adquiridos e ao debate de novas perspectivas em favor de maior conhecimento.

As perguntas poderão ser tomadas em isolado e/ou em grupo, como objeto de investigação em diferentes contextos e circunstâncias, nos museus e nas escolas. Por exemplo, poderão ser convidados professores e grupos de alunos para desenvolver determinados tópicos a montante ou a jusante da informação disponibilizada na exposição.

Em suma, a interface que propomos configura um módulo no nosso entender capaz de cumprir os diferentes objetivos do projeto, quer ao nível concetual quer ao nível material:

1. Ao nível concetual, já que concentra possibilidades multifacetadas e versáteis de comunicação, gerindo os diferentes âmbitos e valên-

cias, reservando o espaço concetual de cada uma delas mas também fomentando o diálogo e o contágio, a ambivalência como sinal de abertura ao utilizador e às possibilidades em aberto de utilização manter a abertura e estimular aos utilizadores.

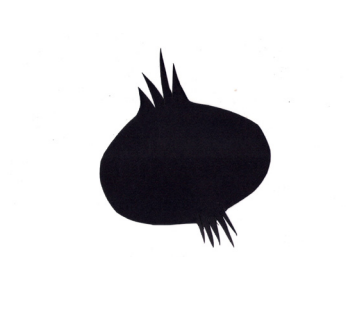
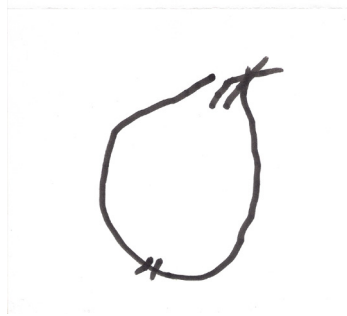
2. Ao nível material, uma vez que facilita o acesso aos utilizadores, favorecendo um ambiente onde a quantidade de informação – exponencialmente multiplicada face ao habitual no museu – é tornada acessível através do mínimo de meios para ser ativada; a sua autonomia permite, em termos logísticos, uma adaptação às características dos diferentes lugares de exposição e faculta a portabilidade dos equipamentos, tendo em vista o seu transporte, o armazenamento, a montagem e a manutenção.

## Extensões

Partimos da ideia de contribuir para a relação participada entre os artefactos e os visitantes. Lembramos a este propósito que, na linha do *museu participativo*, não pretendemos oferecer este contributo como um modelo a substituir outras práticas no museu. Pelo contrário, a nossa proposta procura integrar-se na vida dos museus, beneficiando-a e colhendo dela benefício.

A interação dos museus e do público com os interfaces ocorrerá assim num contexto em que os museus desenvolvem as suas atividades quotidianas habituais. Sugerimos, no contexto de cada museu – e de acordo com os serviços que possui, com as infraestruturas e os recursos humanos e técnicos de que dispõe –, a realização de atividades de extensão, a exploração semântica dos temas e tópicos da exposição. Por exemplo, nos museus que possuem serviço de cafetaria e restaurante, os menus poderão incluir pelo menos um item neste domínio (um condimento, um prato, etc), tal como ilustrámos antes no exemplo dedicado ao quadro *Cebolas* de Silva Porto.

Uma outra extensão pode ser levada a cabo no espaço oficial dedicado à expressão plástica que os museus frequentemente disponibilizam no âmbito do Serviço educativo. Se a exposição e respetivas interfaces assentam essencialmente no suporte digital pelas razões



atrás abordadas e as vantagens já referidas, a oficina pode funcionar como contraponto.

Neste domínio podem estar disponíveis elementos mediadores para contacto físico, como, por exemplo, amostras de materiais semelhantes ou equivalentes aos originais; suportes, materiais e riscadores do âmbito dos artefactos em exposição; objetos que se entendam estar relacionados, seja enquanto referentes seja como mediadores através da associação criativa de ideias.

Pensamos neste funcionamento como subsídio e simultaneamente como subsidiário das interfaces: as oficinas podem desenvolver trabalho gráfico, plástico, fotográfico, escultórico ou literário a partir dos artefactos; e as interfaces podem, por sua vez, integrar resultados desta produção na perspectiva de estender a partilha e o diálogo. Ilustramos esta sugestão partindo do exemplo desenvolvido antes, o quadro *Cebolas* do pintor Silva Porto.

## Oficina

a) Desenhar, pintar, colar: Partindo de ideias-chave como referente, observação do natural, cor, materiais, meios, expressão, diversidade, comunicação, representar cebolas a partir da observação do real e da interpretação do quadro.

b) Fotografar, filmar: A fotografia foi inventada na época em que o quadro *cebolas* foi pintado. Certos pintores queriam representar cada vez mais fielmente a natureza e procuraram ajuda na fotografia. Esta circunstância pode ser particularmente motivadora para desenvolver propostas em torno da fotografia. Ideias-chave: fotografia, filme, narrativa visual.

c) Jogar, transformar: A partir da paleta cromática de Silva Porto, construir, desconstruir, aumentar, reduzir, combinar. Ideias-chave: signo plástico, signo gráfico, pixel, fusão ótica, abstração.

d) Identificar, caracterizar, comparar: Podemos pintar sobre muitos suportes diferentes como papel, cartão ou mesmo plástico. Sil-



va Porto, tal como os pintores da época, usavam tela, madeira e cartão. O quadro *Cebolas* foi pintado sobre aglomerado de madeira mas o Pintor também usava outras madeiras, naturais, de salgueiro, de árvores de fruto ou tropicais. Estão aqui algumas dessas madeiras. Através de amostras de madeira para contacto visual e táctil, podemos ver a cor e o desenho nas superfícies. Podemos tocar e sentir a textura, a dureza, a temperatura. Este exercício pretende proporcionar uma experiência sobre os suportes e sugerir a sua relação ora com a natureza ora com a indústria.

e) Escrever, Ler, Contar: Através do levantamento de informação a partir da exposição, podemos estabelecer pontos de partida para narrativas, listando motes para convidar o público ao seu desenvolvimento.

f) Perguntar: Redigir perguntas tendo como ideias-chave o pensamento, o questionamento, a reflexão. Se o Pintor Silva Porto estivesse aqui neste momento, que perguntas gostavas de lhe fazer? Queres fazer uma pergunta para nós tentarmos responder? Sobre o quadro? Sobre pintura? Sobre arte? Sobre o museu?

g) Coleccionar, descobrir, relacionar: Tendo como ideias chave a comparação, a semelhança, a dissemelhança, a analogia, a associação de ideias, a dissociação podemos coleccionar representações visuais segundo critérios muito diversificados. Coleccionar por exemplo imagens de naturezas-mortas de diferentes épocas/estilos/pintores. Pesquisar, recolher, agrupar reproduções de naturezas-mortas com ambiente cromático similar ao ambiente do quadro *Cebolas*.

h) Assinar: A partir da observação das diferentes assinaturas de Silva Porto, as crianças são convidadas a registar a sua, a imitar a do artista. Como escreves o teu nome? Como é que os teus pais, irmãos ou avós fazem a sua assinatura? Queres ver como é que Silva Porto assinava as suas pinturas e desenhos? Parece que não escrevia sempre da mesma maneira. Podemos escrever o nosso nome de várias maneiras. Queres experimentar? E se experimentasse escrever o teu nome imitando a caligrafia do pintor? Queres escrever o nome do pintor com a tua caligrafia?

Estas são algumas das atividades que sugerimos, e que podem ser transversais a todos os artefactos. Outras poderão ser configuradas consoante as oportunidades concetual e materialmente criadas.



S. Porto. 18

The first part of the paper discusses the importance of the research and the objectives of the study. It then presents a literature review of the existing research on the topic. The second part of the paper describes the methodology used in the study, including the data collection and analysis techniques. The third part of the paper presents the results of the study and discusses the implications of the findings. The final part of the paper concludes the study and provides recommendations for future research.

# CONCLUSÃO



## CONCLUSÕES E SUGESTÕES

Aqui expomos, para terminar, algumas conclusões, perspectivas de implementação e sugestão de novas abordagens.

Retomando o nosso ponto de partida, pretendemos com este trabalho desenvolver um projeto que contribua para a aproximação entre os museus e os públicos. Conforme enunciámos no princípio do texto, este projeto deveria ter como ponto de partida uma realidade concreta, procurando o encontro entre a reflexão produzida e os constrangimentos práticos: porque cremos que este encontro acarreta mais-valias e parece-nos facultar, no mínimo, um ponto de situação mais objetivo, logo, mais vantajoso, face às possibilidades de ação.

Assim, na primeira parte do presente trabalho, a abordagem dos museus permitiu-nos conhecer o estado de situação geral destas instituições, reunir informações úteis sobre a atividade de mediação e tirar algumas conclusões relevantes para o subsequente trabalho projetual. Para traduzir de forma sintética a sensação provocada pela nossa abordagem aos museus, recuperamos uma expressão com a qual Raquel Henriques da Silva se referia aos museus portugueses no início do milénio, «uma encruzilhada estimulante».

De facto, encontrámos uma realidade algo labiríntica, e até paradoxal, onde problemas e soluções – independentemente da sua natureza ou escala – parecem ser, se nos é permitida a analogia, os dois tempos de um motor: um motor que viaja por vezes sem meios para a revisão, um motor que empreende viagens, curtas ou longas, com destino traçado ou improvisado, um motor que para a meio da viagem quando não tem combustível mas que pode voltar a trabalhar porque alguém o socorreu com um recipiente, pequeno que seja.

Traduzindo estas metáforas, encontrámos uma situação na qual os museus persistem em prosseguir a sua atividade mesmo sem os meios, orçamentais e outros, para tal consignados em termos estáveis; uma situação na qual, por consequência, quer a montante, nos recursos disponíveis, quer a jusante, na programação, comunicação e mediação da atividade, se articulam ideias de fundo e improvisos de diversa ordem; uma situação na qual o usufruto dos museus por parte do público se confronta de forma expressiva com os objetivos

estatísticos e se ressentem das dificuldades que os museus evidenciam de promover maior estudo, interpretação e ambientes de comunicação dos artefactos.

Neste contexto, também nos foi permitido concluir que, independentemente da sua identidade e individualidade, os museus valorizam a relação entre pares e estão empenhados em reforçá-la enquanto rede, depositando expectativas nesta configuração, quer no que respeita à qualificação da oferta para o exterior quer no trabalho colaborativo de retaguarda, seja científico ou técnico.

Na segunda parte do nosso trabalho, o projeto, no qual assumimos quer os contributos da reflexão em torno da atividade museológica quer os sinais dados pelos museus que abordámos, cremos ter feito jus aos tópicos aí evidenciados. Em que medida? Na medida em que valorizámos as necessidades observadas, respondendo com um exercício integrado, imerso num ambiente comunicativo abrangente, quer em termos qualitativos quer em termos quantitativos.

Vejamos o benefício que nos parece tornar-se evidente na perspetiva de todos os lados envolvidos, o museu, o artefacto, e os públicos. Na perspetiva dos museus, ter dado um contributo para a agenda coletiva dos museus, propondo tópicos de ação e reflexão, quer na retaguarda – na partilha de saberes, de recursos materiais e humanos – quer no debate de conceitos e de critérios de atuação conjunta.

Não temos aqui, como antes afirmámos, qualquer pretensão sobre a discussão de modelos e modos de funcionamento orgânico dos museus entre pares. Tão pouco sugerir que os eles devem constituir uma rede com estes ou aqueles atributos concetuais. Não nos cabendo esse papel, o efeito que esperamos do nosso exercício é o de contribuir para a reflexão e debate conjunto também neste domínio (do que pode e não pode ser, do que deve e não deve ser).

Servimo-nos de sinais e de dados concretos que podem, e é esse o espaço do nosso contributo, rentabilizar ideias e práticas em curso, contribuindo para o desígnio dos museus no domínio da sua relação com os públicos. Neste contexto, reforçamos, o que propomos é do domínio da transformação e da inclusão e não da exclusão.



A pertinência que defendemos para o nosso trabalho – uma vez concertada com os sinais dados pelos museus – parece-nos fazer desta condição um trampolim com utilidade, na medida em que cria novas possibilidades para agir e refletir sobre aquilo que propõe. Nomeadamente dar um contributo adicional para, além desta relação interna entre pares, estabelecer ou ampliar relações externas já em curso, com escolas, universidades, arquivos, bibliotecas, etc.

Tais relações parecem-nos poder sair facilitadas uma vez que a implementação do projeto admite diferentes níveis de exploração das exposições: relações onde as referências se rentabilizam quer no plano sincrónico quer no plano diacrónico, relações que se otimizam em presença mas também em ausência, seja em contacto direto entre agentes e objetos, seja em emissão diferida de informação.

Estamos convictos de que estas relações podem ser particularmente estimuladas, em termos práticos, pela agilidade dos meios digitais, seja em benefício da manutenção de conteúdos seja em favor das ligações que se podem estabelecer dentro de cada um dos museus, dentro do grupo de museus e ainda, para o exterior, com os públicos, através de acesso via internet.

Na perspetiva dos artefactos, cremos ter contribuído para alargar e diversificar a abordagem dos objetos, aumentando as oportunidades do seu mapeamento, da sua interpretação e comunicação, seja através da compilação de informação dispersa seja dando expressão a tópicos porventura menos divulgados, e que podem motivar novas abordagens e pesquisas.

Uma vez aberto um espaço facilitador da dinâmica do conhecimento construído em torno dos objetos, da diversificação de vozes e narrativas, da construção de significados, da valorização social e cultural, cremos ter agido em favor da construção de novas perceções e da diversificação de pontos de vista sobre os artefactos, permitindo a entrada de quaisquer itens que venham a mostrar-se pertinentes e porventura modificadores da própria identidade e estatuto desses artefactos.

Por último, e se nos é permitida a metáfora, porque os últimos são os primeiros, na perspetiva dos públicos, parece-nos que o nosso projeto pode contribuir para a diversificação dos públicos aumen-

tando a oportunidade do seu alargamento quantitativo mas especialmente qualitativo. Estamos convictos de que estão criadas neste contexto condições para responder de forma versátil a destinatários de características muito diversas, correspondendo com igual empenho a interesses opostos, absorvendo qualquer tipo de motivação dos visitantes, lúdica, científica ou educativa.

Neste domínio, temos nomeadamente a expectativa de estimular o público escolar, na medida em que as exposições nos parecem ter potencial para envolver os professores na preparação de aulas, de trabalhos de pesquisa e especulação criativa considerando um espectro de resposta tão alargado quanto versátil. cremos que este potencial adquire de facto um outra condição para ser particularmente aumentado neste domínio, dado o seu carácter multi e interdisciplinar.

A sua abertura torna-as ainda passíveis de abordagem em distintos níveis de ensino, desde o pré-escolar ao universitário. Neste último nível, poderá estimular relações com estudantes e professores de licenciatura e de estudos pós graduados numa grande diversidade de áreas de estudo – arte, design, história, sociologia, psicologia, filosofia, biologia, jornalismo, etc.

Neste contexto particular, cremos que poderá fomentar temas e subtemas para desenvolvimento de investigação ao nível de cursos de mestrado e de doutoramento no domínio da museologia e da museografia, refletindo sobre modelos de gestão dos próprios conteúdos nas interfaces. Assinalamos assim o benefício mútuo que decorre do trabalho recíproco: por um lado, as instituições de ensino podem colher benefício do uso de um equipamento e partir de um objeto concetual e materialmente configurado; por outro lado, as instituições museológicas podem beneficiar de contributos específicos, especulativos e cientificamente sustentados.

Reforçamos a ideia que norteou o nosso trabalho, a de abrir o campo de disponibilidade dos artefactos à receção, à interpretação, às possibilidades narrativas. Tendo por esta razão ficado de fora a discussão em si mesma que confronta distintas disciplinas e suas metodologias, julgamos ter contribuído para criar condições para refletir e sobre estes aspetos num outro contexto e oportunidade.

Uma vez que são abrangidos os diferentes campos de produção de conhecimento, o artístico, o técnico e o científico, na polivalência, no encontro diversificado de interlocutores, em favor do exercício de reflexão no domínio da produção da receção no espaço conceitual e físico destes museus. Através das ideias de experiência e de participação o nosso projeto parece-nos, em suma, conter em si o potencial transformador, modificador da abordagem dos museus por parte dos visitantes no que respeita ao contacto com as peças tal como tem sido atualmente verificado.

Por extensão, estamos convictos de ter, a este propósito, investido num aspeto sensível – para além daqueles que se prendem com a modificação da visita no caso dos visitantes e frequentadores habituais –, a saber, o da aproximação aos não-visitantes, uma vez que alargámos, física e conceitualmente o espaço do museu ao «visitante estranho» no sentido de promover a reivindicada inclusão.

Julgamos assim ter contribuído de forma evidente para a relação dialógica visitante-visitante, visitante-museu, museu-visitante, museu-museu. Neste contexto, e dada a necessidade de conhecer melhor os públicos que afluem aos museus, falta assinalada por exemplo por João Teixeira Lopes, acresce a pertinência e possibilidade de integrar na exposição um instrumento a construir, destinado a recolher dados no sentido de produzir um estudo dos públicos.

Temos assim a expectativa de que o nosso trabalho e as exposições que propomos possam contribuir para aumentar as condições de democracia e de diálogo entre todos os envolvidos, produtores e retores, pela oportunidade que julgamos proporcionar de aumentar o espaço sinérgico e comunicativo nos museus, em favor da maior aproximação dos públicos às instituições museológicas.

The first part of the paper discusses the importance of the research and the objectives of the study. It then presents a literature review of the existing research on the topic. The second part of the paper describes the methodology used in the study, including the data collection and analysis techniques. The third part of the paper presents the results of the study, and the fourth part discusses the conclusions and implications of the findings.

The study was conducted using a quantitative research design. Data was collected from a sample of 100 participants using a survey questionnaire. The data was then analyzed using statistical software to determine the relationships between the variables.

The results of the study show that there is a significant positive relationship between the variables. This finding is consistent with the previous research in the field. The implications of the findings suggest that the research has practical applications in the field.

In conclusion, the study has shown that the research objectives have been achieved. The findings provide valuable insights into the topic and have implications for future research.

# BIBLIOGRAFIA





## BIBLIOGRAFIA

- AAVV. (1993). Silva Porto 1850–1893 – exposição comemorativa do centenário da sua morte. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis/Instituto Português dos Museus.
- AAVV. (1965). A história da cidade do Porto. Porto: Portucalense Editora.
- Adorno, Theodore W. (1998). Prismas, crítica cultural e sociedade. São Paulo. Ática.
- Afonso, Ana Bela (2006). A interrogação: estudo de propriedades e valores particulares. Tese de doutoramento. Faculdade de Filologia da Universidade de Santiago de Compostela.
- Alberro, A., (ed.) (2005). Museum highlights – the writings of Andrea Fraser Cambridge, MIT Press.
- Alves, R. (2003). Conversas com quem gosta de ensinar. Porto, Edições Asa.
- Anderson, G., (ed.) (2004). Reinventing the museum. Oxford, Altamira Press.
- Appadurai, A. (1991) La vida social de las cosas. México: Editorial Grijalbo.
- Arantes, O. (2013). Entrevista com Otilia Arantes. A. d. S. R. Junior, Vitruvius.
- Arendt, H. (2000). A crise na educação. In Pombo, Olga (sel.) *Quatro textos excêntricos* (pp. 21–53). Lisboa: Relógio D'água.
- Argan, G. C., Fagiolo, M. (1992). Guia de história da arte. Lisboa: Editorial Estampa.
- Arnheim, R. (1997). Para uma psicologia da arte – arte e entropia. Lisboa: Dinalivro.
- Barbosa, A. M. (2004). Museus como laboratórios. In Revista MUSEU – Cultura levada a sério. Disponível em <http://www.revistamuseu.com.br/artigos>. Consultado em 25.9.2013.
- Barros, A. B. (2008). “De Corpo e Alma: narrativas dos profissionais de educação em museus da cidade do Porto.”
- Barthes, Roland (s/d). A aventura semiológica. Lisboa: Edições 70.
- Barthes, Roland (s/d). Mitologias. Lisboa: Edições 70.
- Batchelor, R (1994). “Not looking at kettles”, *Interpreting objects and collections*, Londres e Nova Iorque: Routledge, págs. 139–143.
- Bell, J. (2010). Como realizar um projeto de investigação. Lisboa: Gradiva.
- Benjamin, W. (1968). Illuminations. Nova Iorque: Schocken Books.
- Bono, E. (2005). O pensamento lateral: Um manual de criatividade. Cascais: Editora Pergaminho.
- Bourdieu, P., Darbel, A., Schnapper, D. (2005). Conclusion to the love of art. In Carbonell, B. M, (Ed). Museum studies (pp. 432–435). Reino Unido: Blackwell Publishing.
- Bourdieu, Pierre (1998). Meditações pascalianas. Oeiras: Celta Editora.
- Branco, J. F., Luísa, T. O. (1994). Ao encontro do povo II – a coleção. Oeiras: Celta Editora.

- Brown, Alan S. (2004). The Values Study: rediscovering the meaning and value of arts participation. Disponível em <https://www.gjarts.org/sites/default/files/values-study-rediscovering-the-meaning-and-value-of-arts-participation.pdf>. Consultado em 18.08.2015.
- Caiado, J. P. (2002). Formação. In *Encontro Museus e Educação* (pp. 35–40). Lisboa: Instituto Português dos Museus.
- Caldas, A. C. (2013). Uma visita politicamente incorrecta ao cérebro humano. Lisboa: Guerra e Paz.
- Candé, R. de (1980). O convite à música. Lisboa: Edições 70.
- Caneda, M. (2002). Captação de novos públicos. In *Encontro Museus e Educação* (pp. 60–66). Lisboa: Instituto Português dos Museus.
- Carmelo, L. (2002). Músicas da consciência-entre as neurociências e as ciências do sentido. Mem Martins, Publicações Europa-América.
- Casaleiro, P. (2005). Laboratorio chimico: a prefiguração do Museu de Ciências da Universidade de Coimbra. In *Colecções de ciências físicas e tecnológicas em museus universitários: homenagem a Fernando Bragança Gil* (pp. 77–101) Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Departamento de Ciências e Técnicas do Património. Secção de Museologia. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7646.pdf>. Consultado em 18.08.2015
- Casaleiro, P. (2010). A Reorganização das Colecções da Universidade de Coimbra, Museu da Ciência. In *Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Vol. 1* (pp. 293–303). Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8134.pdf>. Consultado em 18.08.2015
- Cavanagh, G. (1994). Visiting and evaluating museums. In Cavanagh, G. (ed.). *Museum Provision and Professionalism* (pp. 90–94). Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Chagas, M. (2005, setembro). Educação, museu e património: tensão, devoração e adjetivação. 1º. Encontro Nacional de Educação Patrimonial. S. Cristóvão, Brasil. Disponível em: [portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/.../Educacao\\_Patrimonial.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/.../Educacao_Patrimonial.pdf). Consultado em: 12.9.2015.
- Changeux, J. P. (1997). Razão e prazer – do cérebro ao artista. Lisboa: Instituto Piaget.
- Chesterton, G. K. (2000). A inocência do padre brown. Linda-a-Velha: Abril/Edipresse.
- Cunha, A. G. (1986). Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Cunha, C., Cintra, L.L. (1997). Nova gramática do português contemporâneo. Lisboa: Edições João Sá da Costa.
- Damásio, A. (2004). O sentimento de si. Mem Martins, Publicações Europa-América.
- Damásio, A. (2010). O livro da consciência. Lisboa, Círculo de Leitores.
- Damásio, A. (2013). O erro de Descartes. Lisboa, Círculo de Leitores.

Dana, J. C. (2004). The gloom of the museum. In Anderson, G. (ed.) *Reinventing the museum: historical and contemporary perspectives on paradigm shift* (pp. 13–29). Oxford: Altamira press.

Dean, D. (1998). *Museum exhibitions: theory and practice*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

Duarte, A. (2012). Museus Portugueses de 1974 à atualidade: da resolução de problemas funcionais à comunidade. In *Em Questão*. V. 18, nº1. 15–30. Disponível em <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/63582/2/DUARTE2012EmQuestao000164822.pdf>. Consultado em 12.8.2014.

Duplessis, A. (2011). The Five Minute Falk–A very brief explanation of John Falk’s visitor identity related motivations. iMuseum Symposium Toronto 24–25.3.2011. Disponível em <http://www.museumsonario.ca/newsarticle/publications/imuseum/pdf/RTAudienceResearch-FalkVisitorMotivationHandout.pdf>. Consultado em 29.12.2014

Elliot, R. et al (1994). “Towards a material history Methodology”. In Pearce, S. (ed.). *Interpreting objects and collections* (pp.109–124). Londres e Nova Iorque: Routledge.

Fahlander, F., Oestigaard, T. (2004). Material Culture and Post-disciplinary Sciences in Fahlander, F., Oestigaard, T. (eds.) *Material Culture and Other Things: Post-disciplinary Studies in the 21st Century* (pp. 1–19). Gothenburg: Univ. Gothenburg.

Falk, J. H., Dierking, L. D. (2000). *Learning from museums: Visitor experiences and the making of meaning*. Oxford: Altamira Press.

Falk, J. H., Dierking, L. D. (2013). *Museum Experience Revisited*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.

Falk, J. (2013). Understanding Museum Visitors’ Motivations and Learning. In Lundgaard, I. B., e Jacob T. J. (ed.) *Museums, Social Learning Spaces and Knowledge Producing Processes* (pp. 106–133). Copenhagen: Danish Agency for Culture. Disponível em: [http://slks.dk/fileadmin/user\\_upload/dokumenter/KS/institutioner/museer/Indsatsomraader/Brugerundersogelse/Artikler/John\\_Falk\\_Understanding\\_museum\\_visitors\\_motivations\\_and\\_learning.pdf](http://slks.dk/fileadmin/user_upload/dokumenter/KS/institutioner/museer/Indsatsomraader/Brugerundersogelse/Artikler/John_Falk_Understanding_museum_visitors_motivations_and_learning.pdf). Consultado em 2.9.2015.

Fernandes, I. A. (1999). *Reis e raíñas de Portugal*. Porto: Texto Editora.

Ferreira, I. «Objetos mediadores em museus», MIDAS [Online], 4 | 2014, posto online no dia 10 Fevereiro 2015, consultado no dia 16 Julho 2015. URL : <http://midas.revues.org/676> ; DOI : 10.4000/midas.676

Ferreira, M. M., Carmo, H. (1998). *Metodologia da investigação: guia para auto-aprendizagem*. Lisboa, Universidade Aberta.

Fleming, D. (2002). Objetivos de uma política educativa: crescendo e mudando. In Fróis, J.P. (coord.) *Encontro Museus e Educação* (PP. 20–28). Lisboa: Instituto Português dos Museus.

Freire, Paulo (1970). *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra.

Fortuna, T. R. (2006). “O Museu em Jogo.” *Revista Museu*. Disponível em [http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art\\_.asp?id=9249](http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_.asp?id=9249). Consultado em 22.12.2015.

- Foucault, M. (1971). A ordem do discurso. Disponível em [http://www2.eca.usp.br/Ciencias.Linguagem/Foucault\\_OrdemDoDiscurso.pdf](http://www2.eca.usp.br/Ciencias.Linguagem/Foucault_OrdemDoDiscurso.pdf). Consultado em 22.12.2015.
- Foucault, M. (1980). O filósofo mascarado (entrevista com C. Delacampagne), *Le monde*. N° 10.945, 6 de abril de 1980: *Le monde-dimanche*. ps. I e XVII. Disponível em [https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1293228/mod\\_resource/content/1/O\\_Filosofo\\_Mascarado.pdf](https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1293228/mod_resource/content/1/O_Filosofo_Mascarado.pdf). Consultado em 14.6.2013.
- Fróis, J. P. (2011). As ideias nascem do real: ensaio sobre museus de arte. In *Educação* V. 34 N. 3 (pp. 263–270). Porto Alegre: Pontífica Universidade Católica de Rio Grande do Sul (PUCRGs).
- Gardner, H. (2005). *Mentes que mudam: a arte e a ciência de mudar as nossas ideias e as dos outros*. Porto Alegre, Artmed Editora/Bookman Companhia Editora.
- Grande, N., (ed.) (2009). *Museomania – museus de hoje, modelos de ontem*. Porto, Fundação Serralves/Jornal Público.
- Guedes, N. C. (2009). Elementos para a história da comissão portuguesa do ICOM – 15 anos de actividade, 1985–2001. Disponível em: <http://www.icom-portugal.org/multimedia/Historia%20ICOM%201986–2001%20Guedes.pdf>. Consultado em 14.8.2014.
- Gombrich, E. H. (1989). *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC– Livros Técnicos e Científicos Editora.
- Hacking, I. (2010). Formar pessoas. In Dias, B. P., Neves, J. (coord). In *A política dos muitos* (pp. 95–111). Lisboa: Tinta da China.
- Hein, G. E. (2002). *Learning in the Museum*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Hein, H. (1994). Institutional blessing: the museum as canon-maker. In Gould, C. C., Cohen, R. S. (eds) *Artifacts, representations and social practice: essays for Marx Wartofsky* (pp. 1–19). Boston: Springer-science+Business Media.
- Hein, H. (2006). *Public art: thinking museums differently*. Oxford: Altamira press.
- Hooper-Greenhill, E. (1994). *Museums and their visitors*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Hooper-Greenhill, E. (2005). Changing values in the art museum: rethinking communication and learning. In Carbonell, B. M, (Ed). *Museum studies* (pp. 556– 575). United Kingdom: Blackwell Publishing.
- Hoskins, Janet (2006). Agency, biography and objects. In Tilley et al (ed.). *Handbook of material culture* (pp.74–83). Los Angeles, Londres, Nova Deli, Singapura, Washington DC: Sage.
- Huizinga, J. (2003). *Homo ludens – um estudo sobre o elemento lúdico na cultura*. Lisboa: Edições 70.
- Huyssen, A. (2009). Sair da Amnésia. In Grande, N. (ed.) *Museomania– museus de hoje, modelos de ontem*. (pp. 162–174) Porto: Fundação Serralves/Jornal Público.
- Jordanova, L. (1993). Objects of knowledge: a historical perspective on museum. In Vergo, P. (ed.) *The new museology* (pp. 22–40). Londres: Reaktion Books.

- Kahan, L. (2002). *Conversas com estudantes*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Kavanagh, G., (1994). Visiting and evaluate museums. In Kavanagh, G., (ed.) *Museum provision and professionalism* (pp. 90–94). Londres e Nova Iorque, Routledge.
- Kopytoff, I. (1991). La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso – In Appadurai (org) *La vida social de las cosas*. México: Editorial Grijalbo.
- Kotler, N. S. (2003). Creativity and interactivity: New ways to experience, market and manage museums. Melbourne: Kenneth Myer Lecture; Deakin University. Disponível em [http://www.deakin.edu.au/\\_data/assets/pdf\\_file/0005/299228/kotler-2003.pdf](http://www.deakin.edu.au/_data/assets/pdf_file/0005/299228/kotler-2003.pdf). Consultado em 11.9.2015.
- Kotler, N., Kotler, P., Kotler, W. (2008). *Museum marketing and strategy – designing missions, building audiences, generating revenue and resources*. São Francisco: Jossey-Bass publisher.
- Knowles, J. G. and A. L. Cole (2007). *The Handbook of the Arts in Qualitative Inquiry: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*. California, Sage Publications.
- Lapa, S. (2010). *Grão Vasco*. Lisboa: Quidnovi.
- Leinhardt, G., Knutson, K. (2004). *Listening in on museum conversations*. Oxford: Altamira Press.
- Leite, E. (2009). Entrevista, Revista 2 Pontos – A revista dos professores portugueses, Nº 10 (pp. 22–25). Porto: Porto Editora.
- Lessard-Hébert *et al.* (2008). *Investigação qualitativa: fundamentos e práticas*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Lewis, C. S. (2003). *A experiência de ler*. Porto: Porto Editora.
- Lopes, J. T. (2007). Da democratização à democracia cultural – uma reflexão sobre políticas culturais e espaço público. Porto: Profedições.
- Lopes, J. T. (2006). “Estranhos no Museu.” Revista da Faculdade de Letras: Sociologia, 16, 2006, p. 89–95. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4620.pdf>. Consultado em 25.8.2013.
- Lopes, J. T. (2006). Reflexões sobre o arbitrário cultural e a violência simbólica: os novos manuais de civilidade no campo cultural. In Semedo, A., Lopes, J. T. (coord.). *Museus, discursos e representações* (pp. 61–68). Porto: Edições Afrontamento.
- Lord, G. D. a. B., (ed.) (2003). Institutional planning. In Lord, G. D., Lord, B. (ed.). *The manual of museum planning* (pp. 39–54). Oxford: Altamira Press.
- Malraux, A. (1988). *As vozes do silêncio* (1º vol.). Lisboa: Livros do Brasil.
- Mangel, A. (2009). *O bosque do espelho*. Lisboa: Dom Quixote.
- Melo e Castro, E. M. de (2005). *O caminho do leve*. Porto: Fundação de Serralves.
- Mensch, P. (2003). Characteristics of exhibitions. In *Museum Aktuell* (92): 3980–3985. Disponível em: [www.intrface.dk/app/getfile.asp?FoN=app/doc](http://www.intrface.dk/app/getfile.asp?FoN=app/doc). Consultado em: 12.9.2014.

Moura, C. (2011, Fevereiro). O pulsar de meio século: 1953–2011 – historial crítico sobre os Serviços Educativos dos Museus do Estado. Encontro Nacional Serviços Educativos em Portugal: ponto de situação (ICOM–CECA). Lisboa, Portugal. Disponível em: [http://www.icom-portugal.org/multimedia/Ficheiros/CECA2011\\_CMoura.pdf](http://www.icom-portugal.org/multimedia/Ficheiros/CECA2011_CMoura.pdf). Consultado em: 13.7.2015.

Neruda, P. (2006). Libro de las preguntas. Valencia: Media Vaca.

Neves, J. S. (2000). Museus em Portugal: elementos para uma caracterização. Atas do IV Congresso Português de Sociologia, Associação Portuguesa de Sociologia.

Neves, J. S. (coord.) (2013). Panorama museológico em Portugal: os museus e a rede portuguesa de museus na primeira década do século XXI. Lisboa: Direção–Geral do Património Cultural.

Noordgraaf, J. (2004). Strategies of display: museum presentation in nineteenth– and twentieth–century visual culture. Roterdão: Museum Boijmans Van Beuningen.

Nóvoa, A., Marcelino, F., Ó, J. R. do, (org.) (2012). Sérgio Niza – escritos sobre educação. Lisboa:Tinta–da–china.

O’Neill, M. (2003). Museums and their communities. In Lord, G. D., Lord, B. (ed.). *The manual of museum planning* (pp. 21–37). Oxford: Altamira Press.

Ortega y Gasset, J. (2000). Sobre o estudar e o estudante. In Pombo, Olga (sel.) *Quatro textos excêntricos* (pp. 21–53). Lisboa: Relógio D’água.

Osborne, H. (2001). Dicionário oxford de arte. São Paulo: Martins Fontes.

Padró, C. (2006). Educación en museus: representación y discursos. In Semedo, A., Lopes, J. T. (coord.) *Museus discursos e representações* (pp. 49–59). Porto: Edições Afrontamento.

Pascoaes, T. (1978). Arte de ser português. Lisboa: Edições Roger Delraux.

Pearce, S. M. (1990). Objects of knowledge. Londres: The Ahlone Press

Pearce, S. M. (1994). Thinking about things. In Pearce, S. M. (ed.) *Interpreting objects and collections* (pp.125–132). Londres e Nova Iorque: Routledge.

Pimentel, C. (2005). O sistema museológico português (1833–1991) – em direção a um novo modelo teórico para o seu estudo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e Tecnologia/Ministério da Ciência e do Ensino Superior.

Pinto, C. A. (2010). Josefa de óbidos. Lisboa: Quidnovi.

Prown, J. (1980). Style as Evidence. In Winterthur Portfolio 15, no.3 (pp. 197–210). Disponível em <http://www.journals.uchicago.edu/toc/wp/1980/15/3>. Consultado em: 2.8.2015.

Prown, J. (1994). Mind in matter: an introduction to material culture Theory. In Pearce, S. M. (ed.) *Interpreting objects and collections* (pp.133–138). Londres e Nova Iorque: Routledge.

Quitério, J. (1987). Livro de bem comer – crónicas de gastronomia portuguesa. Lisboa: Assírio & Alvim.



- Quitério, J. (2010). *Escritores à mesa (e outros artistas)*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Rancière, J. (2010). *O espetador emancipado*. Lisboa, Orfeu Negro.
- Rancière, J. (2010). *O mestre ignorante – cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Mangualde, Edições Pedagogo.
- Read, H. (2007). *Educação pela arte*. Lisboa: Edições 70.
- Ritchie, I. (1994). An architects view of recent developments in European Museums. *Towards the museum of the future – new European Perspectives*. R. M. a. L. Zavala. Londres, Routledge: 7–30.
- Roberts, L. C. (2004). Changing Practices of Interpretation. In Anderson, G. (ed.) *Reinventing the museum* (pp. 212–232). Oxford: Altamira Press.
- Rogoff, I. (2010). “Free.” *e-flux* (# 4): 1–11. Disponível em <http://www.e-flux.com/journal/free/>. Consultado em 3.1.2015
- Rosário, F. S. (coord.) (2013). *As pinturas de Josefa de Óbidos na cozinha da diabetes*. Lisboa: Edições Colibri.
- Ruedi Baur, P. L. a. C. B. (1994). Some general thoughts on corporate museum identity: the case of the Villa Arson, Nice. *Towards the museum of the future – new European perspectives* (pp. 31–38). R. M. a. L. Zavala. Londres, Routledge.
- Rufach, J. J. I., Pena, M. L. P., Angelina, S. T. (1992). *Método para interpretação de obras de arte*. Lisboa: Planeta Editora.
- Santos, J. dos (1988). *Se não sabe porque é que pergunta? – conversas com João Sousa Monteiro*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- Santos, M. C. T. M. (2008). “Museu e educação: conceitos e métodos.” *Ciências & Letras*: 307–323.
- Schnapp, J., Shanks, M., (2008). *Artreality – rethinking craft in a knowledge economy*. In Madoff, S. (ed.). *What Is Art Education? A 21st-Century Question*. Cambridge: MIT Press. Disponível em: <http://documents.stanford.edu/michael-shanks/270>. Consultado em 12.9.2014.
- Semedo, A. (2015). *Objetos performativos como herramientas de aprendizaje em la formación de los profesionales de los museos*. In Fontal, O., Ceballos S. (Ed.) *Educación y patrimonio, visiones caleidoscópicas* (pp. 121–136). Gijón: Trea.
- Semedo, A., Lopes, J. T. (Eds.) (2006). *Museus discursos e representações*. Porto, Edições Afrontamento.
- Serres, M. (2009). *The five senses: a philosophy of mingled bodies*. Londres e Nova Iorque: Continuum International Publishing Group.
- Simon, N. (2010). *The participatory museum*. California: Museum 2.0.
- Skeggs, B., Latimer, J. (2011). The Politics of Imagination: Keeping Open, Curious and Critical. *The Sociological Review*, 59 (3), pp.393–411. ISSN 0038–0261 [Article]: Goldsmiths Research Online. Disponível em <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-954X.2011.02024.x/pdf>. Consultado em 12.8.2015.

- Skramstad, H. (2004). An agenda for museums in the twenty-first century. In Anderson, G. (ed.) *Reinventing the museum: historical and contemporary perspectives on paradigm shift*. (pp.118–132). Nova Iorque, Toronto, Oxford: Altamira Press.
- Schnapp, J. T., Shanks, M. (2008). Artreality: rethinking art as craft in a knowledge economy. In Madoff, S. (ed.). *What Is Art Education? A 21st-Century Question*. Cambridge: MIT Press. Disponível em <http://documents.stanford.edu/michael-shanks/270>. Consultado em 14.6.2015.
- Schneider, N. (2009). *Naturezas mortas*. Colônia: Taschen.
- Shanks, M. (1994). Craft. In Pearce, S. (ed.) *Interpreting objects and collections* (pp. 107–108). Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Smith, C. S. (1993). Museums, artefacts and meanings. In Vergo, P. (ed.) *The new museology* (pp. 6–21). Londres: Reaktion Books.
- Soren, B. J. (2001). Meeting the needs of museum visitors. In Lord, G. D., Lord, B. (ed.). *The manual of museum planning* (pp. 55–67). Oxford: Altamira Press.
- Sternberg, R., (ed.) (1999). *Handbook of creativity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sternfeld, N. (2013). Exhibition as a space of agency. In Niinimäki, K., Kallio-Tavin, M. (coord.) *Dialogues for Sustainable Design and Art Pedagogy* (pp. 138–145). Helsinquia: Aalto University. Disponível em [http://www.academia.edu/5855089/Exhibition\\_as\\_a\\_Space\\_of\\_Agency](http://www.academia.edu/5855089/Exhibition_as_a_Space_of_Agency). Consultado em 12.9.2014.
- Taborsky, E. (1990). The discursive object. In Pearce, S. (ed.) *Objects of knowledge* (pp. 50–77). Londres e Atlantic Highlands: The Athlone Press.
- Tavares, C. A. (2001) Algumas reflexões acerca da herança do Naturalismo na pintura de João Hogan, Maluda e Noronha da Costa. In *Arte teoria* (p. 174–183). Lisboa : Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2001. Disponível em <http://hdl.handle.net/10451/11911>. Consultado em 16.12.2015.
- Tavares, C. A. (2012). O desenho do corpo e do gesto na coleção da Sociedade Nacional de Belas Artes. In Tavares, C. A. (org). *Representações do corpo na ciência e na arte* (pp.153–164). Lisboa: Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa.
- Vergo, Peter (1993). The reticent object. In Vergo, P. (ed.) *The new museology* (pp. 41–59). Londres: Reaktion Books.
- Victor, I., M. M. (2009). “A qualidade em Museus: Atributo ou imperativo.” *Revista Informação ICOM*. Pt: 3–10.
- Vigotsky, L. (2009), *A imaginação e a arte na criança*. Lisboa: Relógio d’Água Editores.
- Wagensberg, J. (2001). A favor del conocimiento científico (los nuevos museos). In *Éndoxa: Series Filosóficas*. N° 14. Pp. 341–356.
- Wagensberg, J. (2013). *La rebelión de las formas*. Barcelona: Tusquets Editores.

Wagensberg, J. (2014a). A más cómo, a menos que por qué – 747 reflexiones con la intención de comprender lo fundamental, lo natural y lo cultural. Barcelona: Tusquets Editores.

Wagensberg, J. (2014b). El pensador intruso. Barcelona: Tusquets Editores.

Walker, K. (2008). Structuring visitor participation. In Tallon, L., Walker, K. (ed.) *Digital technologies.*

*and the museum experience: Handheld Guides and Other Media* (pp.109–124). New York, Toronto, Plymouth, UK: Altamira Press.

Weil, E. (2000). A Educação enquanto problema do nosso tempo. In Pombo, Olga (sel.) *Quatro textos excêntricos* (pp. 55–70). Lisboa: Relógio D'água.

Wright, P. (1993). The quality of visitor's experiences in art museums. In Vergo, P. (ed.) *The new museology* (pp. 119–148). Londres: Reaktion Books.

## LEGISLAÇÃO

Diário do Governo, Série I — N.º 248/1915 — 4 de Dezembro de 1915 – Decreto n.º 2119, criando na cidade de Bragança um Museu Regional de Obras de Arte, Arqueologia e Numismática. Disponível em <https://dre.pt/application/file/420338>. Consultado em 14.8.2014.

Diário da República, 1ª série — N.º 182 — 9 de Agosto de 1991. Decreto-Lei 278/91 de 9 de Agosto, cria o Instituto Português dos Museus.

Diário da República, 1ª série — N.º 209 — 19 de Setembro de 2001 – Lei nº 107/2001, estabelece as bases da política e do regime de protecção e valorização do património cultural. Disponível em <https://dre.pt/application/file/629698>. Acesso: 12.10.2014.

PORTUGAL. Ministério da Cultura. Lei 47/2004 de 19 de agosto de 2004, aprova a Lei-Quadro dos Museus Portugueses. Diário da República, Lisboa, n.195, 5379–5394, 19 ago. 2004.

Diário da República, 1ª série — N.º 195 — 19 de Agosto de 2004 – Decreto-Lei n.º 47/2004, aprova a Lei Quadro dos Museus Portugueses. Disponível em <https://dre.pt/application/file/480457>. Consultado em 2.9.2013.

Diário da República, 1ª série — N.º 208 — 27 de Outubro de 2006. Decreto-Lei n.º 215/2006, aprova a Lei Orgânica do Ministério da Cultura. Disponível em <https://dre.pt/application/file/545682>. Consultado em 12.10.2014.

Diário da República, 1ª série — N.º 63 — 29 de Março de 2007 – Decreto-Lei n.º 97/2007, aprova a orgânica do Instituto dos Museus e da Conservação, I. P. Disponível em <https://dre.pt/application/file/520485>. Consultado em 10.11.2014.

Diário da República, 1ª série — N.º 64 — 30 de Março de 2007 – Portaria n.º 377/2007.

Diário da República, 1.<sup>a</sup> série — N.º 102 — 25 de maio de 2012 – Decreto-Lei n.º 114/2012, aprova a orgânica das Direções Regionais de Cultura.

Diário da República, 2.<sup>a</sup> série — N.º 156 — 13 de agosto de 2012 – Despacho n.º 10917/2012, nomeação, em regime de substituição, no cargo de diretora do Museu dos Biscainhos e Museu D. Diogo de Sousa, da técnica superior licenciada Maria Isabel Cunha e Silva; Despacho n.º 10918/2012, nomeação, em regime de substituição, no cargo de diretor do Museu de Lamego, o técnico superior e Doutor Luís Carlos Pereira Sebastian; Despacho n.º 10919/2012, Nomeação, em regime de substituição, no cargo de diretora do Museu de Abade de Baçal, localizado em Bragança, da técnica superior e mestre Ana Maria Afonso.

Diário da República, 2.<sup>a</sup> série — N.º 15 — 22 de janeiro de 2014 – Despacho n.º 980/2014, nomeia, em regime de substituição, o diretor do Paço dos Duques de Bragança, em Guimarães. Disponível em <https://dre.pt/application/file/1630733>. Consultado em 14.8.2015.

Diário da República, 2.<sup>a</sup> série — N.º 83 — 30 de abril de 2014 – Despacho N.º 5687/2014, designa, em regime de substituição, a diretora do Museu da Terra de Miranda, em Miranda do Douro.

Diário da República, 2.<sup>a</sup> série — N.º 89 — 9 de maio de 2014 – Aviso n.º 5875/2014, determina a abertura de procedimento concursal para diretor do Paço dos Duques de Bragança e do Museu de Alberto Sampaio, em Guimarães; Aviso n.º 5876/2014, determina a abertura de procedimento concursal para o cargo de diretor do Museu D. Diogo de Sousa e Museu dos Biscainhos, em Braga.

Diário da República, 2.<sup>a</sup> série — N.º 90 — 12 de maio de 2014 – Aviso n.º 5937/2014, determina a abertura de procedimento concursal para diretor do Museu do Abade de Baçal, em Bragança; Aviso n.º 5938/2014, determina a abertura de procedimento concursal para diretor do Museu de Lamego – cargo de direção intermédia de 2.º grau; Aviso n.º 5939/2014, abertura de procedimento concursal para diretor do Museu de Terras de Miranda, em Miranda do Douro.

Diário da República, 2.<sup>a</sup> série — N.º 212 — 3 de novembro de 2014 – Despacho N.º 13289/2014, nomeia, após concurso, a diretora do Museu do Abade de Baçal, em Bragança.

Diário da República, 2.<sup>a</sup> série — N.º 212 — 3 de novembro de 2014 – Despacho N.º 13288/2014, nomeia, após concurso, o diretor do Museu de Lamego.

Diário da República, 2.<sup>a</sup> série — N.º 214 — 5 de novembro de 2014 – Despacho N.º 13415/2014, nomeia, na sequência de concurso, a diretora do Museu D. Diogo de Sousa e do Museu dos Biscainhos, em Braga.

Diário da República, 2.<sup>a</sup> série — N.º 214 — 5 de novembro de 2014 – Despacho N.º 13414/2014, nomeia, na sequência de concurso, a diretora do Paço dos Duques de Bragança, do Museu de Alberto Sampaio, em Guimarães, e do Museu de Etnologia do Porto.

Diário da República, 2.<sup>a</sup> série — N.º 229 — 26 de novembro de 2014 – Despacho n.º 14223/2014, nomeia, após procedimento concursal, a diretora do Museu de Terras de Miranda.

## **ENTREVISTAS** (Documentos audio/ transcritos)

Entrevista com Ana Afonso, Diretora do Museu Abade de Baçal, realizada em Bragança em 9 de junho de 2014.

Entrevista com Isabel Fernandes, Diretora do Museu de Alberto Sampaio, realizada em Guimarães em 21 de abril de 2014.

Entrevista com Isabel Silva, Diretora do Museu dos Biscainhos, realizada em Braga em 1 de abril de 2014.

Entrevista com Isabel Silva, Diretora do Museu D. Diogo de Sousa, realizada em Braga em 1 de abril de 2014.

Entrevista com Luís Sebastian, Diretor do Museu de Lamego, Realizada em Lamego em 23 de junho de 2014.

Entrevista com Celina Bárbaro, Diretora do Museu da Terra de Miranda, realizada em Miranda do Douro em 9 de junho de 2014.

Entrevista com Flávio Vieira, Diretor do Paço dos Duques de Bragança, realizada em Guimarães em 9 de abril de 2014.

## **RELATÓRIOS**

Relatório de atividades de 2010 do Museu Abade de Baçal, Bragança, 2011.

Relatório de atividades de 2011 do Museu Abade de Baçal, Bragança, 2012.

Relatório de atividades de 2012 do Museu Abade de Baçal, Bragança, 2013.

Relatório de atividades de 2013 do Museu Abade de Baçal, Bragança, 2014.

Relatório de atividades de 2007 do Museu de Alberto Sampaio, Guimarães, 2008.

Relatório de atividades de 2008 do Museu de Alberto Sampaio, Guimarães, 2 de Março de 2009.

Relatório de atividades de 2009 do Museu de Alberto Sampaio, Guimarães, 5 de Março de 2010.

Relatório de atividades de 2010 do Museu de Alberto Sampaio, Guimarães, 11 de Fevereiro de 2011.

Relatório de atividades de 2011 do Museu de Alberto Sampaio, Guimarães, 11 de Fevereiro de 2012.

Relatório de atividades de 2012 do Museu de Alberto Sampaio, Guimarães, 14 de Fevereiro de 2013.

Relatório de atividades de 2007 do Museu dos Biscainhos, Braga, janeiro de 2008.

Relatório de atividades de 2008 do Museu dos Biscainhos, Braga, Fevereiro de 2009.

Relatório de atividades de 2009 do Museu dos Biscainhos, Braga, Março de 2010.

Relatório de atividades de 2010 do Museu dos Biscainhos, Braga, Fevereiro de 2011.

Relatório de atividades de 2011 do Museu dos Biscainhos, Braga, Fevereiro de 2012.

Relatório de atividades de 2012 do Museu dos Biscainhos, Braga, Fevereiro de 2013.

Relatório de atividades de 2013 do Museu dos Biscainhos, Braga, Janeiro de 2014.

Relatório de atividades de 2007 do Museu D. Diogo de Sousa, Braga, 2008.

Relatório de atividades de 2008 do Museu D. Diogo de Sousa, Braga, fevereiro de 2009.

Relatório de atividades de 2009 do Museu D. Diogo de Sousa, Braga, 2010, Isabel Silva.

Relatório de atividades de 2010 do Museu D. Diogo de Sousa, Braga, fevereiro de 2011.

Relatório de atividades de 2011 do Museu D. Diogo de Sousa, Braga, 2012.

Relatório de atividades de 2012 do Museu D. Diogo de Sousa, Braga, 2013.

Relatório de atividades de 2013 do Museu D. Diogo de Sousa, Braga, 2014.

Relatório de atividades de 2007 do Museu de Lamego, Lamego, 2008.

Relatório de atividades de 2008 do Museu de Lamego, Lamego, 2009

Relatório de atividades de 2009 do Museu de Lamego, Lamego, 2010

Relatório de atividades de 2010 do Museu de Lamego, Lamego, 2011.

Relatório de atividades de 2011 do Museu de Lamego, Lamego, 2012.

Relatório de atividades de 2007 do Museu da Terra de Miranda, Miranda do Douro, 2008.

Relatório de atividades de 2008 do Museu da Terra de Miranda, Miranda do Douro, 2009.

Relatório de atividades de 2009 do Museu da Terra de Miranda, Miranda do Douro, 2010.

Relatório de atividades de 2010 do Museu da Terra de Miranda, Miranda do Douro, 2011.

Relatório de atividades de 2011 do Museu da Terra de Miranda, Miranda do Douro, 2012.

Relatório de atividades de 2007 do Paço dos Duques de Bragança, Guimarães, 2008.

Relatório de atividades de 2008 do Paço dos Duques de Bragança, Guimarães, 2009.

Relatório de atividades de 2009 do Paço dos Duques de Bragança, Guimarães, 2010.

Relatório de atividades de 2011 do Paço dos Duques de Bragança, Guimarães, 2012.

Relatório de atividades de 2012 do Paço dos Duques de Bragança, Guimarães, 2013.

Relatório de atividades de 2013 do Paço dos Duques de Bragança, Guimarães, 2014.